فوزي كريم

ثياب الإمبراطور

الشعر ومرايا الحداثة الخادعة



المدى

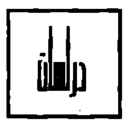

مكتبة
الفكر الجديد

ثياب الإمبراطور

الشعر ومرايا الحداثة ال



منشورات





اسم المؤلف : فوزي كريم
عنوان الكتاب : ثياب الإمبراطور
الناشر : المدى
الطبعة الأولى : ٢٠٠٠

Author : Fawzi Karim
Title : The Emperor's Clothes: On Poetry
Al- Mada : Publishing Company
First Edition 2000

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦

تلفون : ٢٧٧٦٨٦٤ - ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس : ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada : Publishing Company F.K.A. Cyprus
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 .
Tel: 2776864 - 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289



فوزي كريم

ثياب الإمبراطور

الشعر ومرايا الحداثة الخادعة






مكتبة
الفكر الجديد

الشاعر باحث عن الحقيقة في عالمه الباطني ، أو في خارج هذا العالم . وعن غفلةٍ ، قد تتحول اللغة ، التي هي عماد بحثه ، إلى حاجز وجدار اسمنتي يحول بينه وبين مهمة البحث ، وبينه وبين الحقيقة إجمالاً .

والحقيقة هذه ليست إلا تعبيراً مجازياً عن خبرته الروحية . عن الضرورة الداخلية التي تدوّم داخله لكي تأخذ شكلاً . وهذا الشكل المدرَك والمحسوس اصطلح الناسُ على تسميته فناً . ولذلك لا يبدو استثناءً ، أن تقع على شاعر ، وهو في غمرة بحثه ، ينكر على نفسه أن تنتسب إلى هوية الأديب أو الفنان . لأن هذه الهوية ، ببساطة ، ليست هدفاً من أهدافه . إنها تسمية تلبَّسته من الخارج . وهي صيغة لا تتسع ، مهما تلونت ، لخطواته المجهولة المقبلة .

وبهذا المعنى تستخدم كلمة «أدبي» literary في النقد ، أحياناً ، صفة سالبة للنص الشعري الذي يعتمد الصنعة ، ويخلو من أية تجربة روحية حقيقية .

إن قصيدة الشاعر «محاولة» غير قابلة للاكتمال ، من محاولاته الشعرية للبحث . وهي لن تُنجز بين يديه وتكتمل إلا كلغة ، تعكس على قدر عالٍ من الحياء والحرج ومضاتٍ من تلك التجربة المدومة في كيانه .



وهذه اللغة ، إذا ما أسيء التعامل معها ، هي التي ستتحول إلى حاجز وجدار اسمنتي ، إلى (أدب) . وستحول شاعرها إلى (أديب) .

كانت مرحلة الخمسينيات مرحلة أعراس للثورات والانقلابات ، يغذيها المثقفون جميعاً بالمشاعر والأفكار ، (هذه المشاعر والأفكار تتحول إلى لغة في النهاية) وينتفع من كليشيهاتها العسكر . ولا بأس في أن يشتم المثقفون العسكر بعد ذلك ، لأن لغة هذه الشتيمة ستتحول هي الأخرى إلى كليشيه...

مرحلة الثورات والانقلابات (وعمادها المثقفون بالدرجة الأولى) أسست لثقافة جديدة لا عهد لثقافة مرحلة النهضة لها . ثقافة تنشأ وتنمو تحت رعاية الإعلام الأبوية . وهذا الإعلام لن يكون معزولاً في ركن معلوم ، أيام كانت الصحافة ودور النشر ومراكز النشاطات الفكرية والأدبية والفنية تعتمد الكيان الإنساني الفردي والشخصية الفردية . لقد ألغى الإعلام الفرد . سعى لذلك بخطوات واثقة ، مستمداً ثقته من مواقف ومشاعر وأفكار المثقفين (التي كانت تتحول ، حال صدورها عنهم ، إلى نظريات جاهزة ، وإلى لغة) : هذا الإعلام الذي أنشأ وطور ثقافة عربية داخل أحضانه ، لم يفعل ذلك في غفلة عن المثقفين وعلى الرغم منهم ، حتى لو بدا المثقفون ، على امتداد نصف قرن ، محتجين عليه هجّائين له . لأن هذا الاحتجاج وهذا الهجاء لا يتم إلا عبر «لغة» أصبحت ، هي ذاتها ، جداراً بين قائليها وبين الحقيقة التي تتوهج غير مرئية وراء الجدار . والإعلام ، ذو الخبرة بفعل مصلحته ، يعرف ذلك . يعرف ويبتسم عن رضا .

ثقافة الإعلام احتضنت كل الشعر العربي والثقافة الأدبية ، بصورة تبدو استثنائية ، بالمقارنة مع النشاط الفكري والعلمي ، الذي احتضنه الإعلام بصورة أقل كثافة .

الشعر والثقافة الأدبية صارا صنو الصحافة والثقافة السياسية . والإعلام أعطاهم موضع الصدارة . أسس لهم الصحف والمجلات ودور النشر



الثقافية والندوات والمؤتمرات والمهرجانات والجوائز . وداخل دائرته وفي بحران هوائه الفاسد تتابعت الأجيال ، وتفاعلت التيارات وتنافست ، وتفردت الجماعات والأصوات تعلن التغيير والرفض والاحتجاج ، وتعلن العداء والفضيحة . والإعلام يعرف بفعل الخبرة والمصلحة أن كل ذلك يتم داخل لغة لا تنطوي على دلالة . لغة ساهم المثقفون في إفراغها من دلالتها يوم تقبلوا فكرة إلغاء الفرد . يوم رفعوا الفكرة ، تماماً مع الراية ، وجعلوها أكثر حرمة وقداسة من الإنسان . يوم جعلوا الإنسان أُضحيةً يُراق دمها على مذبح المبادئ ، والمبادئ أفكار . يوم اطفأوا جذوة البحث عن الحقيقة في داخلهم بحيث تحولت اللغة مع الأيام إلى جدار . يوم انطفأ الإنسان الفرد وانتلق الأديب!

إحالة الإنسان إلى فكرة لم تكن وليدة خبرة المثقف العربي ولا خبرة الاعلام العربي ، بل هي ثمرة من الثمار الوافدة من الغرب . ولقد فاض علينا الغرب ، دون رغبة وإرادة منه كاملتين ، بثمار حلوة المذاق ولكن مما تذوي به الأجسام .

كما أن إحالة اللغة إلى جدار في وجه البحث عن الحقيقة لم تكن تتفتّق داخل ذهن المثقف العربي في بحبوحة ثقافة الاعلام ، دون قاعدة تاريخية لها امتدادات في الموروث الثقافي العربي ، والشعري بخاصة .

كما أن هذا الهواء الفاسد لم يفسد كل شيء . فالعربية ، شأن كل لغة حية ، ما زالت على عهدها تترصد الإنسان داخل كاتبها ، وتترصد جذوة البحث عن الحقيقة داخل ذلك الانسان . كما أنها ما زالت تترصد ، على عهدها ، الموهبة الإنسانية ذات الفرادة ، الموهبة الشخصية القادرة على معانقتها بحميمية العشاق ، من أجل المغامرة في طرق البحث المجهولة ، سويةً وبجهد متبادل . كما أن الموهبة العربية ، إذا ما افتقدت مكاناً في



القاعدة فإنها لن تفتقده في الاستثناء . وهي تطلع بين حين وآخر ، من الظلال عادة لا من الأضواء . من أركان العزلة لا من محافل التكريم الجماعي .

هذه المحاور لم تكن ، داخل لحظات التأمل ، إلا مشاريع أسئلة . أسئلة تحيط بالشعر في الظاهر ، ولكنها تتسع للثقافة عامة . وما هذه المقالات الخمس إلا محاولات للإجابة .

فوزي كريم

لندن ـ ١٩٩٨



المقالة الأولى

المرايا الخادعةُ لحداثةِ الشكل




مكتبة
الفكر الجديد

١

كيف يتسنى لشاعر ينتسب للغةٍ ولعالمٍ عربي ما قبل حداثيين أن يكتب قصيدة حداثية ، أو ما بعد حداثية ؟

الحجة التي تقول ان الشعر لا يعكس الواقع بل يسبقه ، ويستشرف المستقبل ، تبدو حجة مستساغة في الظاهر . ولكنها مخاتلة ، غامضة وحمّالة أوجه . فنحن حين نقول ان القصيدة «حديثة» ، انما نقرر صفة ، ولا نضع معيار قيمة . تماماً كما نقول هذه القصيدة «كلاسيكية» أو «رومانتيكية» . ولا يشرّف القصيدة العظيمة ان تكون «حديثة» أو «رومانتيكية» . بل العكس صحيح . ما يشرّف القصيدة «الحديثة» و«الرومانتيكية» هو ان تكون عظيمة . لأننا نعرف ان هناك شعراً جيداً وشعراً رديئاً في كل مراحل التاريخ الإنساني . وان كل صفة ـ غير هاتين الصفتين ـ لا تُعنى بإعطاء قيمة ، بل هي صفة انتساب لمرحلة أو مدرسة . ولهذه الأخيرة تعود صفة «حديث» و«حداثي» و«ما قبل حديث» و«مابعد حديث» .



ان كتابة قصيدة «غير حداثية» تبدو ، بالقياس المنطقي ، أكثر ملاءمة وتطابقاً مع طبعي ، كشاعر ، ومع المرحلة التي أنتسب إليها . خاصة وإن صفة الشعر الجيد والشعر الرديء لن تعكر صفو رغبتي في انجاز خبرة شعرية نموذجية .

أوسع القواميس العربية المعتمدة وُضع ، منذ بضعة قرون ، ليكون قاعدة مرجعية لم تمنحها الظروف قدرة على الاجتهاد . وحتى الاجتهادات التالية ظلت حبيسة مؤسساتها العلمية النائية عن تيار الحياة الثقافية اليومي . وأنا أعرف ، دون خداع نفس ، ان شعري الذي أكتبه هو وليد هذه اللغة ، في أكثر مراحلها حرجاً وقلقاً وتمزقاً . ولي خيار بين أن أُرفق بها ، أدفعها بحنو الى الأمام ، دون أن أقحمها ، مرغمة ، في مزيد من الحرج والقلق والتمزق . وبين أن أحتال عليها ، فأمنحها ، مرغمةً ، قناع المهرج . ولا أحسب أن لديَّ خياراً ثالثاً .

ولا أحسب أن حظ الحياة العربية أوفر من حظ اللغة العربية في الإنجاز بالاتجاه السليم . فنحن ، باتفاق الشواهد واتفاق أصحاب الاقلام ، نتراجع ونتخلف . فنهضتنا الفكرية والروحية أصبحت بعد هذه العقود الخمسة الأخيرة في خبر كان ، وحياتنا السياسية لم تعد تليق بأية لغة سليمة معافاة ، وحياتنا الاجتماعية والاقتصادية تأخذ بخناقنا جميعاً ، وما من مخرج .

هناك من يجد في شعره «الحديث» مخرجاً ، أو المخرج الوحيد . ولم لا ؟! يكتب شاعر طليعي واسع التأثير والشهرة ان « كل واقع نتجاوزه يوصلنا الى واقع آخر أغنى وأسمى . . وبهذه الرؤيا ، يحاول الشعر العربي الجديد أن يقودنا صوب عالم جديد ، صوبَ إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة .

وحياتنا اليوم يجب أن تكون في مستوى هذا الشعر . نحارب الراحة والكسل والعادة والارتخاء والاستسلام والخوف من المجهول ، ونفلت قوى



النفس والخيال والحلم والمغامرة والابداع . ذلك ان شعر المستقبل لن يكون شكلاً أو قاعدة ، وانما سيكون طاقة وينبوعاً » .

الشعر الجديد يستطيع هنا ، بعصا الساحر ، أن يقود أمة تتراجع ، متداعية الى الخلف ، صوب عالم جديد . تماماً كما استطاع صوت أم كلثوم أن يقود أمة شجاعة ، بعصا الساحر ، الى هزيمة حزيران!! وجهان لمنطق سحري واحد . فصوت أم كلثوم الفاتن وأغانيها المطربة خدرت الشعب وقيادته عن إنجاز مهمته المقدسة . كان هذا الرأي على لسان وأقلام كثير من متنفذي ثقافتنا السائدة . كذلك الرأي الذي يرى في «الشعر الجديد» هذه القدرة السحرية على قيادتنا «صوب عالم جديد» ، تجده اليوم في أكثر من كتابة طليعية .

غنائية لفظية كهذه قادرة على التوهم ، تعكس عقلية لفظية وفكراً لفظياً . ولا تتوفر إلا في لغة ضحية ، أو لغة مسحوقة ، تستبدل الواقع بالحلم ، أو تجرد الواقع من ملموسيته ، وتحيله إلى صياغات مجردة مفرغة من الدلالة . لغة هرسها ومرغ كرامتها الإعلام واليقين . ولذلك لا ترطبُ دعواها لمسة من شك . ولا تلوث صفاءها شوائب الحيرات .

وأنا لا أغفل حقيقة أن الغنائية اللفظية ، وهي تتغذى من «الهوة» التي تفصلها عن الواقع الحي ، قادرة على اللعب الآسر . فهي تملك كل الألفاظ (على هيئة أفكار ومواقف ومجازات تعبيرية) المترادفة والمتناقضة . ولا يعنيها من هذا الترادف والتناقض إلا السحر الوليد . فهي ، مثلاً ، لا تتحرج من الهوس بفكرة «الحرية» ، وفي ذات الوقت تندب حظ واقع منحوس يفتقد لأي وعي بالقانون أو احترام له . ولا تتحرج من تهيامها بفكرة «الجنون» ـ قرين الحرية! ـ في حياة عربية فالتة من عقالها . وتحتاج الى لمسة العقل الباردة . وتدعو ، مأخوذة بسحر الكلمة لا غير ، الى «تحطيم»



المؤسسة ، و«الخروج» عن عبوديتها . وهي تبكي ، في ذات الوقت ، من غياب الوعي بالنظام . وتحنو على «الأنا» النبوية المتضخمة دون حياء ، في مجتمع مجموع أبنائه أنوية نبوية تتزاحم وتتخانق .

هذا التناقض ليس إلا حالة مرضية . فالداعي الى «الحرية» الجامحة قد تراه عقائدياً يحاصر وجوده ، عن إرادة ، بجملة مفاهيم لا يعرف أحد مقدار صحتها . والمأخوذ «بالجنون» ـ قرين الحرية ؛ ـ قد تراه يشغل ساعاته بالحساب الدقيق حول مصالحه ، مصالح العمل والجاه والشهرة . والصارخ في وجه العالم ضد المؤسسة قد تراه يكتب قصيدته وإنشاءه على مكاتبها ، مثابراً ، شأن الموظف المسلكي ، لجعل المؤسسة باباً مشرعاً لكل طموحاته .

المفارقة تحصل هنا بين الحياة البائسة وبين الألفاظ التي لا تفصح عنها ، الألفاظ الوهمية المستعارة ذات البريق . فهذه العزلة بين الكاتب وبين ما يكتب ، بين الإنسان وبين «الأدب» هي واحدة من أكثر العزلات وحشة وظلاماً .



٢

هناك هوة تفصل بين الفصحى والعامية . هوة تسكن كل شاعر بالضرورة . وكل مبدع في مجال الكلمة . شدت على خناق شاعر مثل يوسف الخال فاختلق عزاءً فردياً مؤقتاً في لغة محكية . ومحاولته تنم عن حساسية أخلاقية وإبداعية في آن . فالرجل مسكون بالثقافة الغربية . ولكي يوحد بين أفقها الحداثي الجديد وبين قدرات عربيته التي ينتسب إليها كشاعر حاول أمراً مستحيلاً . حتى أن مقاربته بين دعوته للغته المحكية ، وهي لبنانية ، وبين دعوة «تي . أس . اليوت» للانتفاع من اللغة المحكية التي لم تبتعد كثيراً عن اللغة المكتوبة ، تبدو غير سليمة .

هادي العلوي اجتهد ، مأخوذاً بذات المأزق ، بتعطيل فاعلية حركات الاعراب ، ولكنه استثنى الشعر ، لأن الشعر لا يستقيم ايقاعياً دونها . ولكن هذا الاستثناء ينطوي على معنى أبعد من مقاصد العلوي . إن مشروعه لا يختلف ، من حيث الدوافع ، عن مشروع الخال . فكلاهما يحاول بعث الحياة في العربية التي بدت الهوة بينها وبين لغة الناس والحياة تزداد اتساعاً



وعمقاً . فما هو المعنى الأبعد الذي خفي عن مقاصد العلوي إن لم يكن تلك القناعة اللاواعية بأن الشعر العربي يملك شيئاً من قابلية العزلة عن الحياة وعن لغتها ، يملك قابلية دفينة نمت لديه بفعل العرف والموروث الطويل ؟ يملك شيئاً من الاستقلال حتى عن الخبرة الروحية للشاعر الذي يكتبه ؟ وإلا لِمَ يُستثنى الشعر ولغته من هذه المهمة الباعثة على الحياة ؟!

هناك ، في موضوعة الشعر ، هوة أعمق من الهوة التي تفصل اللغة الفصحى عن اللغة العامية . هوة تتبطن الموروث الشعري العربي منذ مراحله الجاهلية الأولى حتى اليوم . هوةٌ بين الشعر «كصناعة أدبية» وبين خبرة الشاعر الروحية . هوة تكشف عن ضرب من استقلال النص الشعري ، بحكم ارتباطه بصناعة «الأغراض» الشعرية . هذه «الأغراض» التي تنتسب إلى عرفٍ جماعي عام لا يدخل الشاعر فيه إلا طرفاً منفذاً بفعل قدرته اللغوية والخيالية .

«المدح» و«الهجاء» ، وهما أقوى محورين تجاذبا الشعر العربي ، عطّلا «فردية» الخبرة الروحية لدى الشاعر ، وهي ينبوع من ينابيع العمل الإبداعي . أفرغاها من هذه الفاعلية وعبأاها بفاعلية «الاعلام» و«العرف» . فأصبح الشاعر لسان حال العرف العام ، قبيلة كان مصدر هذا العرف أو ديناً أو مذهباً أو سلطة أو مؤسسة . واستجابت العربية ، ذات المسحة المقدسة ، لهذا المنحى . فأصبحت قواها اللفظية طبعاً فيها . وأصبح سحر البيان يحلّق بالنص بعيداً لا عن الحياة المعاشة الملموسة وحدها ، بل عن شاعرها أيضاً .

حين تُرجمت إحدى مدائح «الأعشى» ، وهو صناجة العرب ، لملك الفرس ، وجدها الأخير على شيء كثير من السخف . فقد تقشر عنها سحر البيان . وبقيت حفنة من المبالغات المصنوعة تنتسب لمخيلة لم تصدر عن قلب الشاعر ووجدانه ، بل عن ذكائه .



هذه «الأغراض» خلقت سياقاً عاماً . أول خصائصه الاستقلال اللفظي عن خبرة الشاعر الفردية والروحية ، فالقصيدة فيه ضرب من المهارة اللغوية والخيالية عمادها الذكاء . وامتد هذا السياق بأقنعة تأخذ أصباغ كل مرحلة ؛ تحتال عليها وتنسبها لطبعها الدفين حتى يومنا هذا ، الذي اتخذ فيه السياق الشعري العام قناع «الحداثة» الغربية بألوانها الكثيرة الآسرة . ولكن بتركيبتها الأكثر تعقيداً هذه المرة .

إلى جانب هذا السياق العام هناك تيار استثنائي بالضرورة . فما من لغة عظيمة تخلو من شعر عظيم . وهذا التيار هو الذي لم تنتهبه «الأغراض» . ولم يغفل خبرة «الفرد» الروحية داخل الشاعر . ولم يأسره سحر البيان وقواه اللفظية . ولا سحر المخيلة وليدة الذكاء والفطنة . بل سحر المخيلة المفعمة بالذاكرة . وليدة الوجدان المفعم بالحيرات .

هذا التيار الاستثنائي واضح المعالم . يعرف ان الشعر في كل العصور تتقاسمه جودة ورداءة لا غير . وهو يحذر من التصابيات الشكلية واللفظية ، المنتسبة الى مخيلة «الذكاء» وحده . والتجديد لديه وعي للدلالة لا للشكل . لأن «الشكل» انما هو «تشكّل» المعاني الغامضة التي تتطلع الى النور . ان انفعال الجسد لا يعرف أي شكل ستأخذ حركته لحظة الرقص . وما ان يتجسد الانفعال في الحركة ، حتى تصبح هذه ، بفعل التكرار ، تقليداً . ومن هنا تأتي طلاقة وحرية «الشكل» مشربة بضوابطه وقيوده . تماماً كما تخيل الشاعر الصيني «ليوتشي» الشاعر وهو «يقنص السماء والأرض في قفص الشكل» . ان الخبرة الروحية لدى شاعر الألفاظ هي التي تولد شكلها . وهذا الشكل يأسر ، بدوره ، الخبرة ويحيطها بأضلاعه كما يحيط القفص بالطائر .

الشكل حر بفعل حرية الخبرة الروحية ، في القلق والتشكك . وفي



تمنَعها عن أية قناعة مذهبية مطلقة ، ودعاوى فكرية تأخذ شكل العقيدة المغلقة .

هذا التيار يمتد من « طرفة » و « امرىء القيس » وأشباههما ، مروراً « بعمر بن أبي ربيعة » و« بشار » و« أبي نواس » و« ابن الرومي » و« أبي العلاء » ، حتى أصوات فردية في شعرنا الحديث ، يمثل « السياب » أوضح نماذجها .

ومن الواضح أيضاً أن هذه المخيلة التي تنتمي الى الوجدان ، لم تقتصر على هذا التيار ، وكأنها في عزلة . بل هي تتخفّى في طيات السياق العام . وتطل لمساتها الوجدانية ، بين حين وآخر ، من هذه القصيدة أو تلك ، ومن هذا الشاعر أوذاك .

فأنت تقع في معمار « أبي تمام » ، المهموم بالصنعة وتكلف المهارة اللفظية ومهارة المخيلة ، تحت وطأة « الأغراض » (« المدح » خاصة) ، على زهرة وجدانه تأتلق بخبرة الروح . تماماً كما تقع في مطحنة أدونيس اللغوية البارعة وفي توالي صوره الذهنية وسطوة ذكائه في صدم انتباهة القارىء ، على جذوة مفاجئة ملهمة للروح ، حييّة ، دافئة ومتواضعة ، تخلف وراءها ركام « الأنا » المتضخمة ، وبغموضها الوجداني تتعالى على غموض الاستعارات اللفظي :

« النخيلُ انحنى
والنهارُ انحنى والمساءُ ـ
إنه مقبلٌ ، إنه مثلُنا ،
غير أن السماءْ
رفعت باسمه سقفَها الممطرا



ودنت كي تدلّي

وجهه ، فوقنا ، جرساً أخضرا » .

(من « أغاني مهيار الدمشقي »)

ان أية مقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة أخرى من ذات الديوان تقول :

« يصعد الموتُ في درج ـ كتفاه

بجعٌ وامرأة

ينزل الموت في درج ـ قدماه

شرر وبقايا

مدنٍ مطفأة ، ـ

والفضاء الذي كان أجنحة ، يتمادى

تمادى . . »

تبدو مقارنة نافعة . لأنها تدلّك بالبديهة على أن الشاعر كان متواضعاً ، مغنياً ، صادقاً في الأولى . وفي الثانية كان متعالياً ، ذهنياً ومفتعلاً . ولك ان تنتقل من الستينيات الى ثمانينيات أدونيس لتختار قصيدة عن الموت أيضاً ، تقول :

« دمه يقطر الآن من وردة الفضاء

من حروفِ النحاسِ ومن كلماتِ الحديد ،

وموعظة الكيمياء :

ليس موتاً كموتي كموتك ، هذا

موتُ أوهامنا ،



دمه الآن سجادة للسماء . »

(من « كتاب الحصار »)

ان قراءة مقارنة تجعل أحدنا يزدحم بالأسئلة : لِمَ تتجرد التجربة الصادقة من تزاحم الاستعارات ؟ لِمَ تنتخب مشهداً يكون المقبل فيه غامضاً تتواضع قدرات الشاعر عن البت بأمره ؟ لِمَ يتداعى الخيال بفعل قوة سحرية في الموسيقى ، حتى ليبدو الشاعر حراً تماماً ، ويوشك على الغناء ؟ وأخيراً لِمَ تعزز كل هذه العناصر ثقة القارىء بالشاعر وبنفسه ، فتجعله مجتهداً في تأويل النص وتفسيره على هواه ؟

وهذه القراءة المقارنة تجعلنا نتساءل ، أيضاً ، بشأن القصيدتين السابقتين ، لِمَ تزاحمت الاستعارات فجأة وأصبحت ذهنية : وردة الفضاء - حروف النحاس - كلمات الحديد - موعظة الكيمياء - موت الوهم - سجادة للسماء ، وكذلك شأن القصيدة الأخرى ؟ لِمَ هذه اللغة اليقينية في التعامل مع مشهد طبيعته لفظية ومخيلته ذهنية ؟ (ولِمَ لا تجرؤ المخيلة على التعامل معه كصور كاريكاتيرية مثيرة للضحك ؟) لِمَ اختفى الشاعر تماماً وحلت محل صوته كتل بيانية وكأنها اكتفت بفكرة متعالية ظاهرة عن أن تنشغل بمشاعر كائن مستضعف يتأمل موضوعة الموت ؟ وأخيراً لِمَ لا يفقد القارىء ثقته بالشاعر الذي لا يخاطبه من قلبه - بل من ذكائه . ويفقد ثقته بنفسه بفعل عجزه عن الاستجابة ؟

جيل أدونيس استبدل القصيدة القديمة بقصيدة جديدة . فعل ذلك السياب ونازك والبياتي وكل من جاء معهم ، وبعدهم . ولكن نزعة التجديد هذه بدأت تؤصل خلافاً جذرياً بين تيارين ، منذ الستينات : تيار يشكل أدونيس محوراً رئيسياً فيه ، والآخر ينفرد به السياب وبضعة أصوات لا



تشكل ، في داخل السياق السائد ، إلا مجرى محدوداً ، ولكن على درجة عالية من الصلابة والفردية . ولأنني لا أؤخذ بالشكل ، ولا أُعنى بالوجه الظاهر من العرف الشعري ، فسيبدو حديثي محاولة قسرية لقلب المقاييس واللعب عليها .

ولا انكر أن في جوهر محاولتي هذه قلباً للمقاييس . لا لرغبة في اللعب ، بل لأن هذه المقاييس ذاتها لا تملك إلا وجهاً ظاهراً لا يكشف عن حقيقة .

الوجه الظاهر للعرف الشعري يقول : ان الحداثة التي ألفها الناس لدى السياب ومجموع شعراء جيله ليست من الحداثة الشعرية « الغربية » في شيء . فلقد ظل هؤلاء ، بالرغم من الانتقالة من وحدة البيت الى وحدة التفعيلة ، أسرى الرؤيا الشعرية التقليدية . ولم تكشف قصيدتهم عن أصداء وبروق القصيدة الجديدة ، وليدة العصر الجديد . ولذلك تعالى صوت من مركزية هذا الوعي بالجديد ، التي تجسدت بصوت أدونيس والقاعدة التي خلفها وراءه ، وأعني بها قاعدة مجلة « شعر » وما شاكلها . تعالى هذا الصوت ليعلن رغبته بالتجاوز وقدرته عليه ، من أجل ان يحقق مستوى يستحق أن يسمى ، قياساً بالقصيدة الغربية ، حديثاً ، ومعانقاً لعصره . وبدأ أدونيس يضع اللمسات النظرية لهذا الصوت الجديد ، دون توقف . ولم تكن محاولته النظرية منفردة في ساحة صامتة . على العكس ، كانت هناك أصوات لا تقل حماسة ، تتسابق في اجتهادها من أجل إعطاء تصور أدق للقصيدة الجديدة . يوسف الخال يذكر ، دائماً ، بمحاولة « اليوت » من أجل اللغة اليومية . وجبرا ابراهيم جبرا لا يقيم وزناً لمصطلح « الشعر الحر » الذي يطلق على قصيدة الرواد بفعل سوء الفهم . لأن الشعر الحر الذي يتوجب ان تسعى إليه القصيدة لا يعتمد أوزاناً بعينها . بل فيه ظلال وزن يقارب وزن النثر . ثم يستشهد بـ « اليوت » أيضاً .



ان هذه «اليقظة» للتجديد بدأت عملياً في الستينات . متواقتة مع حركة جيل جديد شديد الاندفاعة والحماس باتجاه حداثته وطليعيته . وبقدر ما عزز هذا الجيل من خطوات أدونيس وأشباهه ، تعزز ، هو بدوره ، بصوت أدونيس ، حتى صارت موجة التجاوز تتسابق ، فيما بينها ، في عرض مهاراتها من أجل توفير أكبر عدد من الأدلة على مقدار استيعابها للحداثة الغربية وللنزعة الطليعية . ولم يتوقف الأمر على الشعر وحده ، بل شمل كل فنون الأدب ، وتجاوزها الى الفنون جميعاً . فصارت القصيدة واللوحة والعرض المسرحي والسينما التجريبية تحاول أن تعكس أصداء وبروق «عصرنا الحديث» . في بيروت أو في طنجة أو في البحرين ، لا فرق .

ولم يغفل أحد أن الستينيات الغربية كانت سنوات مخاض لميلاد موجات في كل الحقول ، على درجة عالية من التطرف ورغبة التجاوز . وهي بالرغم من محدوديتها إلا أنها مصوتة وصاخبة ومهرجانية تنطوي على صوت احتجاج على العقل وعلى الحداثة العقلية التي امتدت قروناً . وتحاول أن تشكك بالمسلمات العلمية ، وبقدرة اللغة على الدلالة . ولقد سميت هذه الموجات باسم «ما بعد الحداثة» . وكانت باريس ، كالعادة ، حاضنة هذه الموجات ومغذيتها . وسرعان ما ترددت أصداؤها في الولايات المتحدة الاميركية ، ثم في بلدان الغرب عامة .

ولكن كثيرين منا غفلوا عن حقيقة أن هذه الاصداء والبروق التي ترددت في نصوص طليعيينا ، لم تكن من قرون «الحداثة العقلية الغربية» ، بل هي من فيض «مابعد الحداثة» اللاعقلية الغربية . بالرغم من أن فعاليات القوى العضلية في التجديد الشكلي كانت تردد ما جربته الحداثة الغربية في سنوات شبابها الأول في العشرينيات والثلاثينيات .



معظم المساهمين في عملية الإبداع ، من الأجيال المتتابعة ، منذ جيل أدونيس ، لم يعد يلتفت ، حين يتوجه إلى ثقافة الغرب المعاصرة ، الى نصوص الحداثة المعهودة كمصدر للمعرفة . بل هو يفتش ، بدأب عن النصوص الطليعية التي تنتسب ، بالضرورة ، الى «ما بعد حداثته» . لم يعد يُشبع طموحه وتطلعه صوتُ «اليوت» ، «ييتس» أو «فاليري» ، دعك عن صوت «كوليرج» و«غوته» و«دانتي» . انه يشعر بمضيعة الوقت مع كل نصوص القرون الغربية السالفة . ويريد ان يحقق توازنه مع حاضره . ومع مستقبله أيضاً!

ولكن الطليعي لا يحب ان يذكره أحد بالبؤس . ان يعود الى البديهة ويتساءل عن حاضره ، ماهو ؟ وعن مستقبله أيضاً . وما علاقة هذا الحاضر ، وهذا المستقبل بحاضر الطليعي الغربي ومستقبله . وما شأن «خراب البصرة» بـ «ما بعد الحداثة» الباريسية والاميركية ؟

لا أحب ان أبتعد عن الوجه الظاهر للعرف الشعري : فلأتابع الحديث الذي بدأته .

ان هذا التيار التجديدي الذي يمثل الحداثة الشعرية الغربية ، اذن ، هو محاولة استيعاب للتجديد ما بعد الحداثي . ولم يكن السياب لينشغل بكل ذلك . لقد صرف انتباهته الشعرية للموروث العربي . وانتفع من خبرات القصيدة الحديثة الأوربية ، قدر المستطاع . ولكنه ، عبر هذين اندفع ، بصورة استثنائية الى الاستغراق في تجربته الروحية ، والفردية .

هذا الشيء الاستثنائي الذي حققه السياب ، ما كان يتحقق في رأيي ، لولا غفلته عن مفاتن الهاجس الطليعي للحداثة الغربية . فقد انصرف لتحقيق توازنه مع حاضره المتخلف هو ، ومع مستقبله الذي لا يبعث على الطمأنينة . ولم يلتفت ، عن جهل أو تغافل ، الى «حاضر» الزمن الغربي و«مستقبل» الزمن الغربي .



العودة الى البديهة تتيح فرصة للإجابة عن أسئلة كثيرة ، تبدو محيرة داخل أفق الثقافة التي لا تنتسب لنفسها . الثقافة التي فرضت عليها الظروف الشاذة طبيعة انفصامية مرضية .

الشاعر العربي لا يستطيع تحقيق توازن بين ذاته وتجربة وجوده ، وبين حاضر العصر الحديث أو ما بعد الحداثي . بل ان هذا الشاعر لا يحتاج ، أصلاً ، الى تحقيق هذا التوازن . لأنه ينتسب ، بحكم البديهة ، الى حاضر آخر . ولا عيب في أن يكون هذا الحاضر منفياً ، أو بعيداً عن حاضر حداثة الغرب وما بعد حداثته . العيب في أن يفتعل الشاعر انتسابه الى حاضر غير حاضره . أو أن يفتعل وجوداً روحياً وعقلياً لا قاعدة تاريخية له .

التيار الطليعي الذي نضج في الستينيات ، ويمثل ادونيس اكثر أصواته تأثيراً ، هو التيار الذي احتل أوسع قاعدة في حركة شعرنا المعاصر . فهو مأخوذ بفكرة «الحديث» و«الجديد» بجملته . بغض النظر عن اختلاف تجمعاته مع بعضها . أو حتى اختلاف شعرائه مع بعضهم بعضاً .

ولكن كيف يصح ان ينفرد المجرى المحدود الذي يمثله السياب وبضعة آخرين بالصلابة والفردية ؟ وما صلة هذه الصلابة والفردية بالحداثة ، والقصيدة الحديثة أو الجديدة ؟

اعترف بانني لم أفكر يوماً بالحداثة معياراً لصلاحية القصيدة وجودتها . ولا حتى بالجدة . كنت أفكر بالحداثة على أنها صفة انتساب لعصر . وليست كمعيار قيمة . معيار القيمة لدي هو تفرد الشاعر في انصرافه لتجربته الروحية . وصدق وعمق هذه التجربة هما اللذان يولدان الشكل الصادق والعميق . المشاعر هي التي تتشكل شعرياً . وهي ، بجمالها ، تولد الشكل الجميل . وبجدتها تولد الشكل الجديد . وبحداثتها تولد الشكل الحديث . وبلا حداثتها تولد الشكل اللا حديث . ولا أفضلية لانتساب على انتساب .



هناك شعر عظيم وشعر وسط وشعر رديء . وهناك ما هو دخيل على الشعر أيضاً .

ان فردية التجربة الروحية هي التي تحقق ردم الهوة بين تجربة الشاعر وبين نصه الشعري المأمول . ولأن الشعر العربي عرف هذه الهوة ، بل كانت ، عبر تاريخه كله ، احدى أهم خصائصه وأعمدة بنيانه ، فإن الشعر ، جملة ، الذي يسعى لتعميق هذه الهوة هو شعر يردد في أعماقه الخفية طبيعة الشعر التقليدي المهووس بالقوى الشكلية واللفظية وبالصنعة .

ولا يخفى على أحد ما في النزعة الطليعية من ميل لفظي وشكلي وهو ، بالبديهة ، انعكاس لتلك الرغبة أو الطموح المفتعل الى تحقيق توازن مع «حاضر» حضارة لا تنتسب إليه ، ومع «مسقبل» لا يمت إليه بصلة . ان إيهام النفس بالانتساب الى مأزق عصر الالكترون والكومبيوتر والانترنيت شعرياً ليبدو إيهاماً على درجة عالية من المرضية . خاصة وان الشعر يصدر عن أبعد جوانب الروح انتساباً الى جذورها .

ان ميل الموروث الشعري العربي الى فصل تجربة الشاعر عن نصّه بسبب اللفظية و«الأغراض» يتساوق مع ذات الميل في التيار الطليعي . ولا تخدعنك المسميات والمظاهر فهي شكلية في جوهرها . المهم ان تعري النص من مهرجان الشكل ، فهو مهرجان عضلي ، لتكتشف ان النص بُني ، في كليته ، على معمار وصياغة ذهنيين ، عمادهما الألفاظ ولذلك لن تجد في قصائد هذه النهضة الطليعية إلا مباراة عضلية في توكيد حداثتها بالشكل . فكل شاعر يراهن على جديده في سطح النص . حتى لو كان هذا السطح يزدحم بتعدد الأصوات والإشارات الثقافية والكولاجات التي توحي بتجربة روحية على شيء من التعقيد والعمق . لأن كل ما هو على السطح الشكلي يبقى شكلياً . ولا يغذي إلا نفسه . ولا يمكن أن يشكل معادلاً للتجربة



الداخلية الخاصة . لسبب بسيط ، هو ان هذه التجربة الداخلية الفردية قد قُمعت واستلبت ولم تمنح فرصة النمو منذ البداية . منذ وجد الشاعر في «لعبة» الحداثة ما يغويه ، ومنذ غرق في تيار لا صلة له به ولا ينتسب إليه ، ومنذ افتعل ندية مع ما لا تصح الندية فيه . ومنذ تقبل هذه اللعبة الخطرة على انها حقيقة . دون أدنى تشكك وارتياب وارتباك وتساؤل كفيل بدفع الشاعر الى البحث عن حقيقة هويته . لأن في هذا البحث يكمن نضج التجربة الشعرية الداخلية .

التيار الذي ينتسب اليه «السياب» ، وله في الموروث جذور تتصل بتجربة بشار وابي نواس وابن الرومي وأبي العلاء ، إذن ، هو الذي عمّق ، نوعياً ، مسار الشعر باتجاه النص المثقل بالدلالة الروحية والفكرية . وهذا الجانب ، وحده ، الذي يستحق ان يسمى جديداً أو حديثاً . اذا فهمنا الجدة والحداثة موصولة بأفقها العربي ، والشرقي والعالمي .

ان شعراء مثل السياب والبريكان وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف لم يكونوا أقل اطلاعاً على حداثة الغرب وما بعد حداثته ، ولا أقل استيعاباً من زملائهم . فهم يحسنون لغة أو أكثر من لغة من لغاته ، كما انهم لم يكونوا أقل عرضة للإغواء . ولكن العلة النافعة فيهم أن هذه الحداثة وما بعدها ، والجديد وما يليه ، ماكانت تعنيهم الى الحد الذي يشغلهم عن محنة أرواحهم المتسائلة . وعن حيراتهم المربكة .

وليس غريباً ان لا تجد في شعر هذا التيار نزعة البطولة والانتصار واليقين والتجاوز والنبوية التي تجدها في التيار الطليعي السائد . فهو أقرب الى الصوت المثقل بالأسى والالتباس والشك والانكسار . في حين تزدحم قصائد التيار الأشمل ، المأخوذ بأشكال الحداثة والجديد ، بسطوة «الأغراض» الحديثة (وهي قناع لا شك فيه لـ «الأغراض» القديمة) ، التي



تنتصب مجردةً خارج النص الشعري : مثل «الحب» ، «الحرية» ، «الرفض» ، «الغربة» ، «المستقبلية» ، «الثورة»... الخ . وكذلك سطوة لغة رجل الرسالة اليقينية والبيانية ، وسطوة الرؤيا النبوية المتعالية ، وسطوة الاندفاعة الآسرة باتجاه المستقبل ، وسطوة الطيش بمعانقة روح العصر (الغربي) ، وسطوة «الأنا» المرضية المتضخمة . وأخيراً ، وليس آخراً ، سطوة اللعب مع المفاهيم المجردة والكلمات التي تجسدها... الخ .

ان الانتباهة الى جوهر الاشكال الذي يوحد هذا التيار ، وهو جوهر يكمن في فصل النص عن التجربة ، لا يترك فاصلاً بين تجربة شاعر كبير مثل «أدونيس» واخر كبير مثل «نزار قباني» . فالأول عمق الهوة بين نصه وبين تجربته الروحية ، المقموعة بسبب تهيامه بالشكل الجديد ، الغامض الواضح ، أو المتشظي الذي يعكس وعياً بحداثه لا تنتسب إليه أصلاً ، ولم يضعها موضع تساؤل ، على أقل تقدير ، لأن كل هذه الهموم لا تتعامل الا مع السطح . والثاني عمق الهوة بين نصه وبين تجربته الروحية ، المقموعة بسبب تهيامه بـ «الغرض» و«المفاهيم» الخارجة عنها ، المعدة في هواجس الناس وعقولها سلفاً ، مثل اغراض «الحب» و«السياسة» .

ولذلك تبدو قصائد الشاعرين ، على مدى الاختلاف بينهما ، لا تمتان بصلة الى زمنهما الشخصي . فكلاهما يكتبان عن «الجنون أو التمرد» وعن «الحب» في سنوات عمرهما وهما يقاربان السبعين ، تماماً كما كانا يكتبان عنه وهما في الثلاثين . ولِمَ لا ، اذا ما كانت التجربة الداخلية ملغاة ، والقصيدة لا تمت بصلة الا الى الشكل!!

وبالمقابل قام شعراء التيار الآخر بمحاولات دائبة في معالجة الشكل من أجل مزيد من قابليته لاستيعاب تجاربهم . حاول السياب مع الأوزان ، وصلاح مع اللغة التي تنزع الى تلقائية النثر ، وسعدي مع البنية في التقطيع



والفراغ والكولاج . الا ان هذه المحاولات لم تكن مستقلة في ذاتها ، بل هي وليدة اعتمالات ضاغطة في التجربة الشعرية الداخلية . ولذلك لم تشغل الشاعر ولا القارىء ، بحيث تصبح مداراً رئيسياً لكل حديث . وان شغلت أحداً فإنما شغلت النقاد الذين لم يعودوا يجدون مداخل للحديث عن الشعر إلا كبنية شكلية مصنوعة . وهذه الظاهرة «الحداثية» المفتعلة ضاعفت ، للأسف ، من عزلة الشعر عن قارئه ، ومن عزلة الشاعر عن لغة نقدية تخاطبه فيأنس بها ويتحمس للحوار معها ، ومن عزلة الشعر عن النقد جملة .

ان ما كان يبدو لعباً بالمقاييس ، أو قلباً لها في محاولتي هذه ، ليس إلا اعادة نظر تلتزم البديهة والمنطق . وتعيد المخلوق الذي ينتصب على رأسه الى استقامة المستريح على قدميه .

انها محاولة تريد اعادة الثقة بنداءات مفكري النهضة الأوائل ، من أمثال طه حسين ، حول ضرورة متابعة ما يجري في الغرب المتحضر ، ودراسته ، وتأمله والانتفاع منه أعظم ما يكون الانتفاع . فما من قدرة على مواصلة الحياة ، دون إدراك أن هذه الحياة قد أصبحت ، عن إرادة منا أو غير إرادة ، حديثة . وإن مواصلة الحياة رهين هذه الحداثة التي تتوهج جذوتها في الغرب بتسارع لا سبيل الى اللحاق به .

ولذلك يتوجب الحذر من اعطاء هذه المتابعة الضرورية للغرب سمة «الندية» ، وعلينا ان نعطي المسافة التي تفصلنا عن هذا الغرب حق قدرها . ونتعامل معها كراغبين في التعلم والمعرفة . ان النزعة الندية ليست إلاّ وليد دافع سايكولوجي يكون الاحساس بالنقص أحد مسبباته . وهذه النزعة هي وحدها التي تقف حائلاً بيننا وبين ان ننتفع ونتعلم .

ان علاقة طليعيينا بالغرب مزدوجة بطريقة مضحكة . فهم كمخلوقات انسانية ، يبدون دهشة دائمة من كل ظواهر الغرب المتقدم المدهش .



ويبدون ، أيضاً ، مشاعر الجزع من أية محاولة للمقارنة . ولكنهم ، كشعراء وكتّاب ، يشطبون على هذه الدهشة وهذا الجزع بجرة قلم . فيقبلون على آخر ثماره بندية المنتمي الى ذات الحضارة وذات التقدم المدهش . حتى أنهم حين ينتفعون من النزوات الطليعية أو حين ينسبونها الى أنفسهم ، تجدهم يفعلون ذلك ببرودة الواثق .




مكتبة
الفكر الجديد

٣

« الحداثة » مصطلح مترجم عن Modernism . وهي تعني ، بالتحديد ، مرحلة من الزمان تنتسب الى الغرب . والصفة منها تشير ، على صعيد الفنون الخيالية وحدها ، الى النتاج الذي اجتمع عليه المبدعون الغربيون بين نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وأواسطه .

وهذه « الحداثة » الفنية والأدبية هي خاتمة « عصر حديث » اتسع لكل حقول المعرفة ، ويرجعه بعضهم الى « عصر التنوير » امتداداً منه الى يومنا هذا . مادامت هذه السنوات تحت إشراقة العقل ، فهي اذن وليدة تراكم ونمو تيار معرفي ذي خصائص ترتبط بزمان ومكان محددين .

في حين نستعيد نحن موروثاً ثقافياً مزدهراً ، فصلتنا عنه هوة مظلمة امتدت قروناً . دون أن يلم بنا شك بأننا قد نكون أكثر انتماءً الى المرحلة المظلمة التي ورثناها مباشرة من المرحلة المزدهرة التي سبقتها . أي أن « لا عقلانية » هذه المرحلة المظلمة قد تجذرت في كياننا الروحي بحكم التواصل والامتداد . وحالت بيننا وبين إضاءات العقل التي وجدت متسعاً في القرون الخوالي البعيدة!



وليس أقدر من الشعر على الكشف عن أعراض اللا عقلانية . فهذه المرحلة ساهمت في هتك حرمة الخبرة الروحية ، وحرمة الدلالات والأفكار ، لصالح الصنعة ولعبة الشكل واللفظ . انها عززت القطيعة بين الشاعر ، كحساسية انسانية متميزة وبين «الصناعة الأدبية» . هذه القطيعة التي تتمتع بجذور في الموروث الأدبي والشعري بصورة خاصة .

لقد ورثنا كل هذا . وعلمتنا تقنيات «الحداثة» ، التي لا ننتمي إليها ، زماناً ومكاناً ، بعض المهارات الذهنية في إضفاء قصدية «حديثة» على هذا الميل اللفظي الذي ورثناه ، وعلى هذه الشهوة للصنعة واللعب التي تجذرت في عروقنا .

الذي يقرأ قصائد طليعيي الحداثة وما بعدها ، ومقالات ودراسات «البنيويين» و«التفكيكيين» العرب ، ستدهشه ، تماماً ، هذه الغيبوبة بسحر الكلمات وسحر الأقواس والاشارات الرمزية والتوزيع المنهجي الى ا - أ وا - ب ، و ب - أ - ح . . الخ . أن وراء تقاطع الكلمات والجمل ببعضها ، وتراكم الاستعارات والتباس الأصوات ، وتجاذب الكتل والفراغات عوالمَ من الأفكار والرؤى عظيمة الثقل هائلة الحجم وشديدة التعقيد . والحق أن وراء ذلك لا يدوّم غير الفراغ .

نحن نطلق مصطلح «حداثة» في تيارنا الشعري على سبيل المجاز ، وأنا أميل الى الارتياب . فهذه الكلمة السحرية لن تحول مجرى التيار ولكنها قادرة ان تغير لون مياهه . وهذا ما حدث . فإن الكثير من الشعر العربي الذي نطالعه اليوم قد أخذ صبغة من تلك الكلمة السحرية بفعل كيميائي . صبغة حديثة تشبه حداثة الغرب . أما جوهرها فمنتشٍ بروح الصنعة واللعب اللفظي والمهارة الذهنية . ولقد ساعدت على هذا الإيهام الباطل ذريعةٌ أشد بطلاناً . هذه الذريعة تعتمد على أبرز التيارات في النظريات النقدية الغربية



المبشرة بمرحلة «ما بعد الحداثة» . تعتمد عليها بروح ألفة وندية ، وكأنهما خرجا من رحم واحد . وكأن عصر التنوير «الحديث» هو ذاته عصر مرحلة الانحطاط . كلاهما انتصر للعقل ودحر الغيبية وأيقظ الفرد على داخله والعلمَ على الطبيعة .

الكوميديا المريرة أننا ، بدل أن نستعين بعصر التنوير ، أو عصر النهضة ، رحنا نقطف آخر ثمارهما الناضجة وننسبها الى تربتنا . على أننا في السر ، أو في جانب آخر ، نعترف بأن الفرد لدينا لم ينضج اجتماعياً ، والعاطفة لدينا عمياء لم تهتد بعد باشراقات العقل ، والغيبية هي الدليل الخادع الوحيد الذي يقود الجموع الى حيث لا تعرف ، والطبيعة تفتك بالأحياء ، وتسلط الواحد لا فسحة فيه للرأي الآخر .

ولكن الباحث عن الحقيقة داخل هذا الفيض المتسامي من عقدة النقص السايكولوجية مفقود بيننا أو نادر . ولذلك تبدو العودة الى ينابيع «حداثتهم» البعيدة ضرباً من التقصير يخشون الاعتراف به .

هذا الخوف من الاعتراف هو الذي يدفع بكثيرين الى قراءة وترجمة وتبني كتابات «دريدا» ، «رولان بارت» ، «دولوز» واشباههم ، مخترقين حواجز العجز عن الفهم بأكثر من سلاح ، منها مشاعر التعالي التي تليق بمركب نقص لا يقبل التسوية ، ومنها مشاعر الاستهانة بالقارىء العربي الذي قد يضطر الى الاستعانة بمشاعر التعالي ذاتها لكي يفلت من تهمة الجهل والتخلف بسلام .

الشاعر الطليعي والناقد الطليعي عززا ايهام النفس بنظريات «ما بعد الحداثة» ، وهما يعرفان ان هذه ثمرة شجرة معمرة عميقة الجذور . شجرة الاصلاحات الدينية المسيحية الكبرى ، وانتفاضة العقل والعلم والتكنولوجيا ، شجرة الفلسفة وعلم النفس والاجتماع والاقتصاد والسياسة . وإن اقتطاف



ثمرة بالسرقة من وراء جدار البستان شيء ، وغرس البذرة ورعاية النبتة فالشجرة وانتظار الثمار شيء آخر .

حين تحرر الشعر الانكليزي من قواعد الشكل الكلاسيكي كان تحرره وليد رحم متوافق مع كيان الوليد الجديد . فكلاهما من دم ولغة واحدة . فالأوزان تعتمد النبرة غير الحادة . والايقاع يكاد يقارب ايقاع النثر في أذننا العربية ، التي ألفت ايقاع شعرنا المصوت . حتى ان عدداً من مسرحيات شيكسبير لم تضع فواصل حاسمة بين الشعر والنثر . وحين تحدث «تي . اس . اليوت» عن ايقاع قصيدته الحديثة ، أشار الى «شبح شيء من بحر وزني بسيط يتوارى وراء ستاره» .

حاول كل من السياب ونازك وآخرون مجاراة ذلك . ولكن بما يتوافق مع رحم الشعر العربي واللغة العربية . ولكن عدداً من العارفين بالشعر الغربي المتحمسين لحداثته لم يجدوا في هذه الخطوة كفاية بل طمعوا بشبح بحر وزني اليوتي ، وكأن «اليوت» ، في خطوته ، خرج على أوزان الخليل بن أحمد ، أو أن السياب خرج على نبرات «الايامبك»!

ثم اندلعت مجلة «شعر» فتية تختلج في دمائها حرارة التجديد . ولكن هذه الحرارة بيروتية الطابع ، أسيرة الموضة ومفتونة بالثقافة الفرنسية التي تعتبر الموضة نزعة جوهرية فيها . وكان لبيروت ولمجلة «شعر» أن يلعبا دوراً رائعاً في الحياة الشعرية العربية ، لو أن هذه الحياة كانت على شيء من النضج والاستقرار والنمو الصحي . لأن التجديد ، حتى لو اتخذ لبوس الموضات ، يضفي على الانتفاع من المعرفة الجديدة مزيداً من الألوان والتنوع والمباهج ، وحتى الدعابة على الحركة والنمو الجديين . ولكن موضات بيروت جاءت ، للأسف ، متزامنة مع بدء مراحل الانقلابات وهزائم القيم التي أوشكت أن تأخذ شكلاً . ثم سرعان ما التحقت المدينة الفتية بسرب المدن الضحية .



خلطت مجلة «شعر» ثلاث أوراق لصالح وهم التجديد المرتبط بإلغاء الوزن :

١ ـ الدعوة لقصيدة النثر باعتبارها أكثر الأشكال ارتباطاً بالحداثة . فأصبح الإفلات من الوزن معيار قيمة بدل ان يكون تقنية ، شأن التقنيات الأخرى .

٢ ـ كتابة قصيدة «الشعر الحر» الحقيقية ، التي تعتمد «شبح وزني بسيط» (حاوله جبرا) . ولأن هذا التعبير ظل ملتبساً في العربية استبدل بتعبير «الايقاع الداخلي» ، الذي لا تمسك به أذن!

٣ ـ ترجمة الشعر الغربي والعالمي نثراً دون الاشارة الى ذلك ، مما يوهم بأن النثر هو جوهر في النص الأصلي . ولذلك احتفظت الترجمة بقياس «البيت» الشعري ، كما هو في الأصل .

وعبر هذه الفاعلية ، التي أعطتها مجلة «مواقف» فيما بعد دعماً «يسارياً» و«قومياً» ، اجتاحت دعوى «قصيدة النثر» ونصوصها حدود لبنان الى كل مكان . وبدأ الجميع ، أمام هذا الوليد الهجين ، يبحثون عن جذور له في تراثهم الحديث ، وتراثهم القديم .

ففي التراث الحديث حاولوا إضفاء قناع الشعر بالقوة على نصوص كتبت نثراً ، ولقد أراد أصحابها أن تكون كذلك عن وعي وارادة ، فأطلقوا عليها مصطلحات «النثر الفني» أو «النثر الشعري» أو «النثر المركز» . ولكن الطليعيين أمام وليدهم الهجين ، قمعوا الاسلاف حتى في إرادتهم لاختيار المصطلح ، تماماً كما فعلوا مع التراث القديم ، في تعاملهم مع نثر المتصوفة ونثر الكتاب ، ونثر القرآن . وكأن العربية ، لا تملك ، شأن لغات



الأرض العريقة ، عبقرية ابداع في حقل النثر . وكأن النثر ، نفسه ، لا ينطوي على قوى من المشاعر والمخيلة تجعله يضاهي الشعر ، أو يتجاوزه ؟

ان الدعوى المؤثرة في ثقافتنا العربية ، منذ الجاهلية ، تؤكد على أننا أمة شاعرة ، ولغتنا لغة شاعرة ، وان الشعر ديوان العرب . وكان الصبي اذا نبغ شعرياً يحدث استدارة كاملة في مسار عائلته وقبيلته . حتى تفرد الشعر بهذا الشرف دون النثر . وأطمأن وعي القيم فينا الى أن الشعر أسمى من النثر . مع إدراكنا ان الشعر لغة المشاعر والرؤى وان النثر لغة العقل والأفكار .

للشاعر العربي سمة النبوة . ولقد حاول النبي محمد إزالة الشبهة عنه كشاعر بالحجة . وحين عجز عن ذلك أزالها بالآية القرآنية المنزلة .

ومازال الشاعر العربي ، حتى اليوم ، ينطوي على قناعة كهذه . وهذه القناعة سارية على الجمهور أيضاً . ولم يكن النثر يتمتع بهذه المكانة ، إلا في مراحل فورات العقل القليلة . وحتى فيها لم يكن النثر يخلو من شائبة «عقدة الشعر» ، ومحاولة الارتقاء في تقليده .

واليوم تدفع «عقدة الشعر» الكثيرين الى تطعيم نثرهم بأصباغ الشعر : تكثيفاً ، محسنات أو صياغات ذهنية من أجل أن تبدو عملية إضفاء اسم الشعر عليه مشروعة . وكأن النثر ، كنثر ، لا يملك شرفاً كشرف الشعر ، أو يفوقه بقليل . وكأن العربية لم تعرف ناثرين كباراً . وكأننا لم نتعلم ، أول ما تعلمنا ، من الناثرين في ثقافة الغرب ، لا من الشعراء .



٤

هل يكمن مفتاح السر في مفردة «الحداثة» أو «مابعد الحداثة» ؟ أو في هذه المفارقة التي تشكلت من لقاء هذا الوافد الغريب مع كيان حي «ما قبل حديث» ؟

كان هذا الكيان العربي منذ مطلع هذا القرن حتى خمسينياته ينمو نمواً سليماً . وكان مثقفو تلك المرحلة مجايلين لمثقفي «الحداثة» الغربية . فوصلت إليهم وانعكست في وجدانهم ووعيهم بصورة صحية . لأنها لم تحتفظ بغرائبيتها الغربية وهي تترسب فيهم . بل أخذت ، بفعل أصالتهم وسلامة تطورهم وعمق علاقتهم مع موروثهم ، ايقاع تطورهم المعرفي ذاته . الى جانب أنهم لم يطمئنوا الى هذه «الحداثة» عارية من جذورها ، بل رجعوا بحكمة العارف الى الأصول . فقرؤوا وترجموا نصوص اليونان وعصر النهضة وعصر التنوير وما تلاهما . ولكن الاستدارة المريعة التي ألمت بالحياة العربية ، تحت راية الثورة والعقائد الانقلابية ، غطت يناعة تلك المرحلة بغبار حوافرها المتوثبة المتسارعة . وألقت الجميع على



جادة الأوهام الايديولوجية المغلقة المتزاحمة التي عبأت ، جاهزة من الغرب ، كل عقولنا .

الأجيال التي توالت ، منذ الستينيات ، لم تكن بحكم طبيعة المرحلة ، فاعلة . بل كانت طاقة متولدة من ردود أفعال . محاولات يائسة لايجاد منافذ للتنفس . أجيال لم تمنح أرضاً مستقرة . ولا نمواً داخل حضن الموروث العربي ، أليفاً ودافئاً . ولا فرصة للحوار السليم والصحي مع الموروث العالمي ، والغربي بصورة خاصة . ولقد دفعت ، بسبب هذا المناخ المتهاوي الخانق ، الى فقدان الثقة بالوقت . وبالتالي الى الإقبال على آخر ثمار الثقافة الغربية بالتحديد . تقطف منها وتبلعُ . موهمة النفسَ بالقدرة على قطع المسافات بالقفز .

ان معظم نتاجها لم يكن الا وليد ردود الافعال هذه . ومعضلة ردود الافعال انها تنحت مفاهيم ذهنية وافكاراً تشبه بالونات هواء ، تنمو وتتضخم بمعزل عن الحياة . معايير ومواقف هي ألفاظ في عزلة . يوتوبيا تشحنها مشاعر متسامية بفعل الاحباط الداخلي أو العجز . تتمحور على أنوية وهمية لتكوّن محاور تصبح مقدسة مع الأيام . وهي تسمو وتكبر بمقدار تضاربها مع الحقيقة وابتعادها عن الواقع .

ولذلك يبدو المثقف العربي الذي أنضجته مرحلة ما بعد الخمسينيات في حالة انفصام مفزعة . فهو يولّد بصورة هستيرية مبادىء لـ «الحرية» و«الثورة» و«التمرد» و«الجنون» و«التفرد» و«التجاوز» و«التغيير» بقدر ما يناضل على أرض الواقع من أجل أن يكون الابن المدلل لـ «مؤسسة» هذا الواقع المتردي . انه يكتشف ، بحساسية المحترف ، ان «مؤسسة» هذا الواقع المتردي لا تبالي باليوتوبيا التي ملأ نصوصه بمفاهيمها ، بل هي ، على العكس ، تقبل عليها متحمسة هي الأخرى .



مادامت هذه المفاهيم تعزز من انفصال وابتعاد نصوص اليوتوبيا عن الواقع وعن الحياة جملة .

مثقف ما بعد الخمسينيات . مثقف «أنا» في وحدة . صانع كتب . لا يشكل مع «أنا» المثقف الآخر الى جواره ثقافة مجتمع . انه يقرأ ويكتب بمعزل عن الحياة . يفعل ذلك من أجل هدف واحد ، هو ان يرى هوية «المثقف» فيه معكوسة ، حين يخرج الى الناس ، في عيونهم . ولذلك تبدو فاعليته غير فاعلة . دوامة هواء داخل اسطوانة مغلقة .

ولكن ما يوحد الجميع هو هذا الأفق الذهني المتسامي البعيد . أفق المفاهيم التي أخذت ، بفعل تساميها ، لبوساً مقدسة خارجية . لا صلة لها بحياتهم داخل المعترك اليومي . ولذلك يبدو توحدهم الظاهر هذا إجماعاً تحت ظل العقيدة الثقافية الذهنية المغلقة . وليس توحد وعي جمعي .

ان داخل كل «أنا» في هذا المحيط الثقافي الواسع رماد خيبة بارد . كفيلة بإطفاء أي رغبة لمواصلة الكتابة . ان هناك يأساً من جدوى هذه الكتابة ، بفعل عزلة غير مجدية . بفعل صوت لم يشحنه دفء الآخر وفاعليته بقوة الحياة .

ولعل اكثر مايفضح ظاهرة عزلة هذه اليوتوبيا الثقافية المقدسة عن الحياة ، هي هذه الاحداث التي تعصف بالعالم العربي بين حين وآخر . حيث يضطر المثقفون ، على أثر كل حدث عاصف ، الى الخروج ، شاهرين عواطفهم ورؤاهم وأفكارهم . كل «أنا» على حدة . والمفزع انك ترقبُ كل الأصوات وكأنها تنهل من مصفى اليوتوبيا البعيد ، منسجمة تماماً . لا غبار للشكوك والالتباس والحيرات فيها (شكوك والتباس وحيرات المثقف الفرد!) . الجميع يعرفون ، معرفة اليقين ، ان «القومية العربية» أرسخ من «المؤامرة السرية» ، وان «الوطن» هو «أسمى القيم» وان «الإنسان» هو



«أثمن رأسمال» . وان عداء «الغرب» تقني ، وصمود «الشرق» روحي . وتحت ظل هذه الأصوات ، على الأرض ، على مقربة من خطوات المثقف المزدحم الرأس بالألفاظ يقتل الناس برصاصة من مسدس في قبضة بطل القومية العربية . والمثقف يسجل شهادته : «الرصاصُ والمسدس من صنع الغرب» . ويذبح الناس كالشياه بيد قائد الوطن . والمثقف يسجل شهادته : «السكين القادرة على ذبح مواطن ، وهذا خطأ واضح ، أقدر على بتر خيوط أية مؤامرة لاختراق جسد الوطن العربي» . ويدفن الناس أحياء ، والمثقف يتأمل أفق المستقبل . ويقتل الناس بعضهم بعضاً من أجل فكرة لا يعرف أحد مقدار صحتها ، والمثقف يعجب اذا ماكانت هذه الأفكار هي من تلك الألفاظ التي ولدها بلذاذة النرجسي وهو يتأمل ، مغتبطاً ، نفسه في المرآة!

ما من عقيدة ألفاظ لم تزدحم وراءها وتغذيها نخبة من المثقفين العرب . وما من دكتاتور لم يطمع بيوتوبيا الألفاظ التي رفعها المثقفون العرب بمشاعرهم . فجاؤوا به من حيث لا يدرون . ثم ازدحموا وراءه وغذّوه عن دراية .

والعلة في كل هذا المشهد الميلودرامي تكمن في تلك الهوة التي تفصل الألفاظ عن أية دلالة حقيقية لها . وتفصل النص والأفكار والمشاعر التي فيه عن الحياة .

نموذج المثقف الذي جاء بعد الخمسينيات انتصر لـ «صناعة» الأدب وصناعة الأفكار . يكتب من الرأس ويغفل خبرة المشاعر . والمعارف الحديثة وما بعد الحديثة ، التي يغذي بها كتابته ، ذات صبغة ذهنية ، بالضرورة . أعني في طبيعة تغذيتها . لأنها وفدت الى رأسه مبتورة من جذورها . وهو ، نتيجة هذا الفاصل بينه وبين خبرة مشاعره ، وخبرة الحياة



المحيطة ، يتناسى الماضي والحاضر ، ولا يستلهم الا المستقبل .

في كتاب «المأدبة» ينصح أفلاطون المقبلَ على الفلسفة بأن يذكر النفس كلَّ حين ، خشية أن يغفل ، أن مشاغل الفيلسوف ليست لعبة ذهنية عديمة الجدوى ، ولا تمريناً للعقل يشبه الكلمات المتقاطعة ، بل هي ملاحقة مفعمة بالمشاعر .

فإذا كانت المشاعر على هذا القدر من الأهمية في الفلسفة ، والفلسفة مجالها العقل . فما هو شأن المشاعر في نصوص الأدب ، والشعر بصورة خاصة!




مكتبة
الفكر الجديد

٥

حين شرعت ، صيف عام ١٩٩٢ ، في اصدار مجلة فصلية للشعر ، كانت تشغلني انتباهة واحدة لظاهرة سدّت منافذ من النقاهة عديدة على اللغة العربية ، خاصة في لغة الشعر ، ولغة النقد ولغة عدد من العلوم الإنسانية الأخرى . كانت هذه الظاهرة موجة وفدت باسم «الحداثة» ، وأيُّ مطلع على المادة الشعرية والنقدية والفكرية عامة في الثقافات الأجنبية الفرنسية والانكليزية ـ الأميركية ، يلمس بأن هذه الموجة العربية لا صلة لها بالحداثة قدر صلتها بما بعد الحداثة ، وبأن هذا الاحتيال الظاهر في التعامل مع اللغة الشعرية واللغة النقدية والفكرية ، وهذا التوليد الخادع للصياغات والمصطلحات والتيارات ، ليس الا صدى بائساً ومحزناً في آن لذلك الاحتيال والخداع الذي يتم في موطن الحداثة ومابعدها . وادراك هذه الحقيقة لا يحتاج الى كبير فطنة ، فموجة الحذلقة الكاذبة بدأت ملامحها ، على حياء ، مع فورة الستينيين داخل ثقافتنا العربية ، ولم تكن غير ملامح ، بسبب ان دور النشر كانت تضخ علينا ترجماتها لأسياد الحداثة في عصرنا هذا ، وهم



أصحاب انبساطة في لغتهم وأفكارهم ووضوح ، ولكن عاملين في لغتهم وأفكارهم ما كانا يلائمان جيلاً لا يملك قاعدة اسمنتية في علاقته مع موروثه : الأول هو التداخل الفاتن ، ولكن الخطر ، بين لغة الأدب ولغة الفلسفة ، والثاني هو الترجمات غير الأمينة ، والتي تركت الكثير من النصوص ملتبسة وغير واضحة . واذا ما كان العامل الأول فرنسياً فالثاني عربي . هذا الغذاء الذي «تذوي به الأجسام» عوّم العربية وحقق طلاقاً بين الكلمات وبين معانيها ، وأعطى للمخيلة الشابة المتعجلة دفعة الى الأمام تسبق فيها قوى خبراتها الروحية ومعرفتها . . وكان هذا الغذاء الجديد معززاً لأغذية مضعفة كثيرة كانت تحيط بالمثقف الجديد من كل جانب ، لعل ابرزها هذه المسحة الشعرية (السحرية) التي طغت على اللغة وقطعت الطريق على أية امكانية لتحقيق مسحة عقلانية قادرة على إحياء حداثة ، ولو في درجاتها الدنيا .

لم تنفرد موجة الحداثة المترجمة المرتبكة برأس وروح المثقف العربي الجديد ، فقد كان هناك ، داخل ثقافة الغرب المتفجرة ، ما يشي باندلاع موجة متطرفة داخل هذه الحداثة ، تنصرف ، أول ما تنصرف ، الى اللغة فتلغي قواها الرمزية ، وتتشكك بإمكانات الدلالة فيها ، تأخذ بالسطح وتتعامل معه لذاته ، وتحفر هوة بين هذه اللغة وبين الكائن الانساني ، فما من صدى لاحتراقاته في أبهائها السحرية التجريدية المهمومة بعيداً عنه ، وعلى الصعيد الفكري عامة تنصرف الى رفض الموروث العقلاني لعصر التنوير ، والى خطاب نظري مقطوع الصلة بأي حقل تجريبي ، والى نسبية ثقافية وادراكية لا ترى في العلم الا مجرد «خرافة» و«حكاية» أو بنية اجتماعية بين البنيات .

كانت هذه الموجة تحفر لها اكثر من مجرى في الثقافة الفرنسية ، ثم



سرعان ما وجدت لها اصداءها في ثقافة القارة الاميركية ، وكلاهما موطن معروف للموضات الطليعية ، وقد سميت هذه الموجة في هذين الموطنين ، وفي ثقافة الغرب عامة بـ «ما بعد الحداثة» Postmodernism .

ولقد أشاعت مع الأيام موجةً مضادة من مشاعر الريبة والضيق والغيض ، داخل الحياة الثقافية العامة وداخل المؤسسات الجامعية . ولكن ردود الأفعال لم تأخذ هذه الموجة مأخذاً جدياً حتى بدأت تحس مع الأيام بسطوتها تتسع . وهيمنتها على إدارة المراكز الفاعلة والحساسة تتعاظم .

في مجلة «الفلسفة اليوم» ، التي تصدر في انكلترا منذ بضعة سنوات ، تجد ، ضمن الحقل الثابت للشروط التي يجب ان يلتزمها المساهمون في الكتابة للمجلة ، هذا الشرط : «رطانة : ان استعمال المصطلحات التقنية والرطانة المبهمة يجب ان يُتجنب قدر الإمكان . وإذا اضطر الكاتب لاستعمال احدها فمع شرح وتفسير داخل السياق . يتعذر علينا أحياناً كثيرة نشر مقالة جيدة بسبب الجهد الذي تتطلبه ترجمتها الى اللغة الانكليزية! ان أفضل ما يمكن عمله لضمان قدر أعلى من الوضوح هو أن تطلب من صديق مثقف وذكي ولكن لا علاقة له بالفلسفة أن يقرأ مقالتك قبل إرسالها ويتم ضبطها وتعديلها على ضوء تعليقاته» .

لا شك ان هذه الملاحظة الشرطية ستبدو بعين طليعيينا دعابة ثقيلة ، إن لم تكن إهانة غير مقبولة . ولكن المناخ الصحي الذي تعيشه الثقافة الغربية رحب الصدر وصريح وحر . والمجلة التي تحترم نفسها ، وتحترم مسؤوليتها ، وتحترم ثقة القارىء بها ، تتصرف دون أقنعة ، دون مخاتلة .

فكم من نص ابداعي ومقالة دراسية أو نقدية استحوذت على آلاف من الصفحات ، التي يفترض انها تنتسب لقرائها ، من الصحف اليومية والاسبوعية والشهرية والدورية ، لم يجد أحد من قرائها معنى لها أو دلالة .



وحين يُسأل محرر الصفحات هذه أو مسؤولها يجيب اجابات ملتبسة أو ساخرة أو يائسة . وكأن وراء الرطانة حكمة غامضة أو قدراً لا مرد له .

حين رشح ، قبل سنوات ، فيلسوف «التفكيكية» الفرنسي «جاك دريدا» من قبل بعض الأوساط الجامعية في كيمبرج لشهادة الدكتوراه الفخرية التقليدية ، قابل الترشيح عدد آخر من الاساتذة بالاحتجاج . حتى كتب أحدهم بأنه ، «رغم تخصصه ، ورغم متابعته لكتابات دريدا ، لم يستطع ان يحدد بوضوح الحد الفاصل بين الفيلسوف في دريدا وبين المشعوذ . فيكف يصوّت لترشيحه ، إذن ؟!» .

ان احتجاج الاستاذ الانكليزي لا يمثل حالة فردية . ولا شرط المجلة الفلسفية أيضاً . انه تيار من ردود الافعال ضد محاولة عزل النص اللغوي عن الإنسان ، وضد اللغة المقنعة التي تخفي مباهاة كاذبة وتعالياً فارغاً .

ولكن المرير أن هذه الموجة الغربية ، ابنة الترف المادي والفكري ، فوجئت بنفسها وقد انتسبت ، عن غير ارادة ، لقارة ثالثة مهلهلة الثياب هزيلة الجسد ، هي قارة الثقافة العربية التي لا حول لها ولا قوة .

كان عدد من مثقفي العربية ، في حقلها الشعري والأدبي خاصة ، وفي حقلها الفكري عامة ، يجدون في هذا الموقف السلبي من اللغة والعقلانية والعلم اكثر من متنفس ، فبدأت تتسرب الى لغتهم قوى الاحتيال على الدلالة والاحتيال على الأفكار وعلى المشاعر . وكانت هذه القوى عضلية ، في جملتها لا تضاريس فيها ولا نمو . تعكس كالمرآة قوى الحياة الاجتماعية والسياسية التي تهيل تراباً كجدار متآكل منذ ثلاثين سنة . وبدأ القراء لا يفهمون النسبة الأعظم مما يقرأون ، لا في كتب الاختصاص وحدها ، أو كتب الشعر وحدها ، ولا حتى كتب النقد التي يفترض بها أن تكون وسيطاً ، بل في ما يكتب في الدوريات والصحافة الثقافية أيضاً ، فأغلقت عليهم



المسالك ، ثم التحق بهؤلاء القراء القراء المثقفون ، ثم بهؤلاء القراء المثقفين ، النسبة المتبقية من القراء الشعراء والكتاب أنفسهم . والأغرب من كل ذلك أن أحداً من هذا الجمع الغفير ، من مضطهَدي الثقافة ، لم يجرؤ على الاحتجاج المعلن . الجميع أتقن هاجس الخشية من التهمة الباطلة التي ملأت أجواء الخمسينيات والستينيات والسبعينيات ، تهمة اللاانتماء واللامسؤولية ، مروراً بتهمة العمالة والخيانة ، وانتهاءً بتهمة التجسس والتخريب ، فلم يضف الواحد ، عبثاً ، تهمة الجهل والتخلف عن ادراك ما هو حداثي وما بعد حداثي ؟!

قوى الاحتيال العضلية هذه اقتحمت ، واحتلت ، كل مرافق الحياة الثقافية ، من مراكز الاعلام الثقافي الرسمي غير الحصين عادة ، الى الحرم الجامعي الحصين ، مروراً بكل حقول النشاط الثقافي التقليدية : من صحافة ودور نشر . والاحتراس من التهمة هو الخيط الدفين الذي يربط كل حقول النشاط هذه ببعضها ، فإذا ما سألت استاذاً جامعياً تثق به عن آخر نوقشت اطروحته ومنحت درجة عالية وطبعت وقررت ، دون ان نفهم منها ، نحن القراء ، ولا الاساتذة المناقشون ولا الناشر شيئاً ، أسرّك بأن احداً منا ، جميعاً ، لا يرغب بل يخشى ان يتهم بعدم القدرة على فهم هذه الكلمات السحرية الحديثة . وهذه الخشية لها ما يبررها ، فمن اتهم بالتساؤل الاستنكاري سدّت في وجهه الأبواب ، لأن مسؤولي المؤسسات الرسمية ، وحتى غير الرسمية ، هم أول المحابين لهذه الموجة المبشرة بالمستقبل لأن فيها دليلَ تفوقهم وحجةَ شرعيتهم .

ثم ، ألم يكن «المستقبل» هو الثيمة الوحيدة المقدسة في الأغنية التي رددها الثوريون والانقلابيون والمثقفون العقائديون طيلة نصف قرن ؟!




مكتبة
الفكر الجديد

٦

في العدد الأول الذي أصدرته من مجلة «اللحظة الشعرية» كتبت مادة تحت عنوان «ثياب الامبراطور : مقالة في السياق الشعري السائد» ، أردتها ، الى جانب حرارة صرخة الاحتجاج فيها ، محاولة للكشف عن عورة مستورة لظاهرة الاحتيال الحداثي - أو «ما بعد الحداثي» ، في لغة الشعر ولغة نقده التي التبست علي وعلى الجميع . ربطتُ هذا الاحتيال بما يجاوره من احتيالات اللغة الاعلامية واللغة السياسية واللغة العقائدية ، ووصلتُ الخوف والخشية من تهمة التخلف بما يجاورها من مخاوف تأصلت فينا ، وألحقتُ مهمة الخيال الاعتباطي وإفراغ المفردة من دلالتها بالمشاعر السلبية الدفينة لدى الناس والقراء إزاء عدد لا يحصى من المفاهيم والمدركات الخادعة التي تحولت حيوانات كاسرة طليقة في كل فراغ . ولم أغفل دور القصيدة المترجمة ، ولا جاذبية مزاج «الموضة» في الثقافة الأدبية الفرنسية ، في إغواء ابن الثقافة الفقيرة الجائعة ، لأن يتعجل التقليد ، حيث لا ثقة بزمنه العربي المتكاسل البطيء . تحدثت عن كل ذلك بصوت



المحتج . وكنت اعرف مسبقاً طبيعة ردود الأفعال ولكنني ما كنت اعرف ، معرفة كافية ، ان هذا «السياق السائد» من الاحتيال الشعري والنقدي يملك كل هذه السطوة على حقول النشاطات الثقافية : من مهرجانات وصحافة ودور نشر . والأطرف من ذلك انني كنت أعرف ان «ما بعد الحداثة» الغربية ذاتها تخوض معتركاً على شيء من الحدة ، فهناك الكثير من الكتب صدرت في مواجهة وتعرية هذا التيار الهوائي المتعالي المتطرف . وما كان يعنيني امر هذا المعترك الغربي كثيراً ، ولكن الشيء الذي لم أكن أعرفه ان هناك من الأصوات التي لم تعن بالمحاجة وخلاف الرأي ، تصدت لهذه الموجة محتجة متهمة إياها بالاحتيال والخداع ، بل تعاملت مع احتيالها وخداعها بالسخرية والفضح .

أشهر هذه المواجهات بدأت عام ١٩٩٦ ، حين أرسل استاذ في جامعة نيويورك يدعى «الان سوكال» دراسة علمية ، او هكذا تمت عملية الايهام ، الى مجلة شهيرة هي «Social Text» . كان عنوان الدراسة عصياً على الفهم ، وهو عصي على الترجمة أيضاً ، وكان النص الدراسي الطويل بجملته لعبة ايهامية مفبركة ، أو محاكاة ساخرة Parody لنمط الدراسات ما بعد الحداثية ، حاول المؤلف فيه ، بذكاء المثقف الملتاع ، ان ينسج مادته لا من محض مخيلته بل من مقاطع مختارة جاء بها من دراسات وكتب عدة لمؤلفين منّ الله عليهم بوعي «ما بعد حداثي» استثنائي مغلق على الجميع . جمع هذه الفقرات المحشوة بالمصطلحات المستعصية على الأفهام وبالصياغات المتعالية الخادعة ، ونظمها في سلك يبدو بالضرورة ، منسجماً ، مادام المقال أصلاً «ما بعد حداثي» مرسل لمجلة «ما بعد حداثية» . أرسلها وانتظر زمناً ليفاجأ بالدراسة منشورة في عدد خاص من المجلة ، معني بدحض الاصوات النقدية المضادة لـ «ما بعد الحداثة» ولـ «البنيوية



الاجتماعية » الشائعة في الأوساط العلمية هناك ، ولقد نشرت الدراسة في العدد (٤٦/٤٧) عام ١٩٩٦ في الصفحات ٢١٧ ـ ٢٥٢ .

وعلى الأثر بعث العالم الأميركي مقالة ثانية للمجلة الشهيرة يكشف فيها عن محاكاته الساخرة ، عن الفضيحة الثقافية المحرجة ، ولكن المجلة طبعاً رفضت الاستجابة وأغلقت باب الحوار ، فبعث « سوكال » المقالة الفاضحة الى مجلة « Lingua Franca » (العدد السادس) . ولدهشته وجد ، على اثر نشر المقالة الاعترافية ، ان الفضيحة احتلت الصفحة الأولى لأشهر الصحف الغربية « نيويورك تايمز » و« انتر ناشيونال هيرالد تربيون » ، و« الاوبزيرفر » ، و« لوموند » . . ثم انهالت عليه رسائل المساندة والمؤازرة من عدد كبير من الأساتذة المعنيين ومن القراء ، لعل اكثرها تأثيراً واحدة جاءته من طالب يقول فيها « بأنه يشعر ان الأموال التي وفرها ليصرفها على سنوات دراسته قد ذهبت هباء على ملابس امبراطور كان في حقيقته عارياً ، كما تقول الحكاية » .

ثياب الامبراطور التي يشير اليها الطالب المخدوع لا تذكّر بـ « ثياب الامبراطور » في مقالتي ، بل هي ذاتها ، ولا أخفي الدفق المعنوي الذي أضفاه « الان سوكال » على متابعة موضوعي الأثير ، خاصة وان إشارة أخرى ترد ، لا عن « ثياب الامبراطور » التي تكررت في الكتاب اكثر من مرة وبذات المغزى طبعاً ، بل عن الحصار والارهاب الذي يتعرض له من يقف في وجه هذا « السياق السائد » ولا يتبنى لغته المتحَذلقة وتعاليه المعرفي الكاذب ، تقول رسالة طالب آخر : بأنه ومجموعة من زملائه في الدراسة « قد فزعوا إثر قراءتهم للمقالة ، وهو يرجو أن تبقى هذه العواطف غير معلنة بفعل ثقة متبادلة ، لأنه ، بالرغم من رغبته الأكيدة لتغيير فرعه الدراسي ، لا يستطيع ان يفعل ذلك قبل ان يضمن الحصول على وظيفة ثابتة » .



يذكرني ذلك بعشرات الشواهد العربية ، فكم سألت من الشعراء الشباب عن سر استبداله تجربة روحية بدأ بها في مسار كتابته الأول بتجربة شكلية في مسار آخر ، فتكون الاجابة ، اذا كانت قلبية وصريحة ، بأن نصوص المسار الأول لا مجال لها في وسائل النشر ؛ جريدة او مجلة او دار نشر . السبيل الأيسر في المسار الثاني!! طبعاً ، لم ينتظر «الان سوكال» طويلاً ليجعل من المقال ـ الفضيحة محوراً ثقافياً على درجة أعلى من التأثير . رجع الى المقال الأساس ، وأخذ الفقرات المنتخبة من مفكرين فرنسيين واميركيين على درجة عالية من الشهرة ، «حول تضمينات اجتماعية وفلسفية مزعومة في العلوم الطبيعية والرياضية ، قد تبدو تلك الفقرات سخيفة وخالية من المعنى ، لكنها أخذت كما هي من الأصل» . كل الذي فعله «سوكال» هو ربط هذه الفقرات ، بصورة ظلت اعتباطية دون شك ، ولكن مقبولة في الظاهر الذي ألفه العرف ما بعد الحداثي .

من هؤلاء الكتاب «دولوز» ، «جاك دريدا» (لهذين سمعة مرموقة في عربية «ما بعد الحداثة» اليوم ، حتى ان «دريدا» ترجم بصورة وافية من قبل دار نشر معروفة ، وبدأت الشواهد من مقالاته ، التي فهمها المثقفون الطليعيون بالبديهة ، ترقّع عشرات المتون والهوامش في اكثر من مقالة وكتاب!) .

انطلاقاً من مقالته أخذ «سوكال» الفقرات وأعادها الى سياقاتها في اصولها ، وعرض عدداً من هذه الأصول على عدد من الأساتذة من زملاء الاختصاص العلمي ، فدهش الجميع من مقدار السخف الذي لا يليق القليل منه بأساتذة أقل شأناً . وكانت هذه الخطوة محفزة ، فتعاون مع استاذ آخر (في الفيزياء النظرية) يدعى «جون بريكمونت» ، نظم النصوص والتعليقات والهوامش والفصول الاضافية حول الظاهرة ما بعد الحداثية ، والملحقات التي



تضمنت المقالين ـ الفضيحة ، واصدرها في كتاب تحت عنوان «خداع ثقافي ـ إساءات فيلسوف ما بعد الحداثة للعلم» ، صدر الكتاب بالفرنسية اولاً في العام ١٩٩٧ . ولقد أثار زوبعة أحاطت الهالة التي لم تمس طيلة ثلاثة عقود من الزمان ، حتى ان «دريدا» كتب في الـ « لوموند» متهماً «سوكال» بالركة . وجريدة «اكسبريس» بـ «اللارحمة» في حين كتب «جون هيلي» في «الغارديان» ، «ان سوكال وبريكمونت قد كتبا بجرأة لم يقدم عليها أحد قبلهما» .

انشغل المؤلفان بترجمة الكتاب الى الانكليزية وصدر العام ١٩٩٨ عن دار نشر «Profile Books» تحت عنوان «Intellectual Impostures» . وعلى الغلاف وضعت صورة ساحر يعرض على القراء كرة زرقاء غامضة ، ويحدق بهم بعينين باردتين ، يختلط بخبث واحتيال النظرة فيها غموض المقاصد والارهاب المشوب بالأسرار . هذه الصورة تليق بعشرات الكتب التي تصدر هذه السنوات في عربية اليوم ، لتكون على اغلفتها وسيطاً بين القارىء المسكين وبناة ثقافته المقبلة . ان كتاب «الآن سوكال» و«جون بريمكونت» الذي صدر مؤخراً تحت عنوان «خداع ثقافي : «اساءات فلاسفة ما بعد الحداثة للعلم» انطلق من مقالة تعتمد الخدعة ، ولقد فصل ذلك المؤلفان في تمهيد الكتاب ومقدمته : «الكتاب تطور عن خدعة اصبحت مشهورة اليوم ، نشرها احدنا في المجلة الثقافية Social Text ، في صيغة محاكاة ساخرة لما يكتب باسم ما بعد الحداثة ، محشوة بمقتطفات مليئة بالسخف ، ولكنها لسوء الحظ حقيقية كلها» .

«ما الذي حاولناه بالضبط ؟ لقد بيّنا ان اشهر المثقفين من مثال ، «لاكان» ، و«كريستييفا» ، و«بودريلار» ، و«دولوز» قد اساءوا بصورة متكررة للمفاهيم العلمية ولمصطلحاتها : باستعمال الأفكار العلمية خارج



سياقها تماماً ، دون اعطاء أدنى تبرير لذلك ، أو إلقاء اللغة الاصطلاحية المبهمة المتعالية هكذا في وجه قرائهم غير المختصين دون اشارة لعائديتها او شرح لمعانيها » .

« واجه كتابنا مؤسستين مختلفتين تماماً ، في فرنسا وفي العالم المتحدث بالانكليزية ، فبينما يملك المؤلفون ، الذين انتقدناهم ، تأثيرات عميقة في الدراسات العليا الفرنسية ، ولهم انصار ومحاورون كثر في وسائل الاعلام ودور النشر وأوساط الثقافة ، فإن اشباههم في الوسط الانجلو ـ اميركي مازالوا قلة ولكن محصنة جداً » .

قُسّم الكتاب الى تمهيد ومقدمة ، والى فصول وزعت على ثمانية مؤلفين من فرنسا . وضع المؤلفان بعد كل فصلين ، يستعرضان فيهما مساهمات الفلاسفة الجدد في الاساءة ، فاصلاً أطلقا عليه « انتر ميتسو » وهو مصطلح موسيقي يطلق على المقطوعة الهادئة التي تعزف في أوقات الاستراحة بين الفصول . ثم ختموا الكتاب بـ « ابيلوج » او خطاب الخاتمة كما يسمى في المسرح .

سنحاول في خاتمة هذه المقالة الأولى استعراض المقدمة المسهبة التي عرض فيها المؤلفان طبيعة الكتاب المسؤولة ، وهدفها في التعرية . ولقد انتفعنا من هذه المقدمة في الحديث عن الحدث الذي تطور في مقالة مفبركة الى فضيحة ثقافية كبرى ، والآن نواصل الانتفاع من حديث المؤلفين الذي صيغ على هيئة اسئلة استفسارية وأجوبة .

ما هو الهدف من محاولة المكاشفة ؟

« هدف هذا الكتاب هو تقديم مساهمة محدودة ولكن أصيلة في نقد « روح العصر » (وردت بالألمانية Zeitgeist) المضببة الغائمة التي أسميناها « ما بعد الحداثة » . نحن لم ندّعِ محاولة تحليل فكرة ما بعد الحداثة هذه



بصورة عامة ، بل كان هدفنا هو اثارة الانتباه الى مظهر غير معروف نسبياً ، يتمثل في هذه الاساءة المتكررة للمفاهيم والمصطلحات التي تنتسب في الأصل الى علوم الفيزياء والرياضيات .

ان كلمة اساءة تدل على مظاهر عدة : منها هذه الطريقة الأكثر شيوعاً في استعمال المصطلح العلمي (او العلمي - الزائف) دون الالتفات الى ما يعنيه هذا المصطلح ، ثم استعارة مفاهيم من العلوم الطبيعية واستعمالها في العلوم الانسانية او العلوم الاجتماعية دون اعطاء أي تبرير لا على المستوى المفهومي ولا التجريبي ، يضاف إلى هذا استعراض ثقافة موسوعية سطحية وخارجية بواسطة رشق القارىء دون حياء بالمصطلحات التقنية في سياق لا رابط له . وليس الهدف وراء هذا الاستعراض الا مصادرة وإرهاب القارىء غير المختص . والمريع ان أطرافاً من الوسط الأكاديمي والوسط الصحافي وقعت في هذا الفخ ، من أمثال رولان بارت وجريدة «لوموند» . ومن مظاهر الاساءة فبركة عبارات وجمل لا تنطوي على معنى ، في حقيقتها ، حتى ان بعضهم يبدي حالة سكر حقيقي مع الكلمات ، يلحقها ببعض على رغم الاختلاف الكبير في معانيها .

هؤلاء الكتّاب يتحدثون بثقة في النفس عالية تتجاوز بمدى بعيد كفاءاتهم العلمية . . وبفعل هذه الثقة الظاهرة ما من احد يلتفت الى سوء استخدامهم للمفاهيم ، وما من أحد يجرؤ على الصراخ عالياً بأن هذا الامبراطور هو عارٍ من الثياب تماماً .

هدفنا في هذا الكتاب بدقة هو ان نقول إن الامبراطور عارٍ (والامبراطورة كذلك) ، ولكن لنكن اكثر وضوحاً ، فنحن لا نقصد الى مهاجمة الفلسفة ، ولا العلوم الانسانية والاجتماعية بصورة عامة ، على العكس ، فنحن نشعر بمدى أهمية هذه الحقول المعرفية ونطمع بتحذير



العاملين فيها ، من الطلبة خاصة ، من بعض مظاهر الشعوذة الظاهرة للعيان ، خاصة ونحن بهدف «تفكيك» سمعة نصوص بعينها عرفت باستعصائها على الفهم بحجة ان الأفكار التي تنطوي عليها شديدة العمق ، ونحن سوف نحاول ان نثبت ، في حالات عدة ، بأن تلك النصوص العصية على الفهم ، لم تكن كذلك إلا لسبب جد وجيه ، هو خلوها من المعنى ، تماماً . ان هناك درجات عدة للاساءة ، فمن طرف يجد احدنا تقديراً استقرائياً للمفاهيم العلمية ، يذهب أبعد من حقل قدراته ، فيرتكب بذلك اخطاء لأسباب تبدو على شيء من الحذق ، وفي طرف آخر يجد احدنا نصوصاً عدة تزدحم بالكلمات العلمية ولكنها تخلو جميعاً من أية دلالة ، وهناك بين هذين الطرفين درجات أخرى أقل تطرفاً .

ونحب ان نؤكد ان الجهل في شؤون هي على درجة من التعقيد مثل «حساب التفاضل» و«ميكانيكا الكم» لا يشكل مصدر حرج او عيب ، ولكن ما ننتقده هو مزاعم بعض المثقفين الأعلام في انهم يعرضون لأفكار عميقة في مواضيع شديدة التعقيد وهم في الحقيقة لا يتعاملون معها إلا بفهم تعميمي ، في أحسن حالاته . الى هنا قد يتساءل القارىء اذا ما كانت هذه الاساءات نتاج خداع واع ، او خداع للنفس ، او ربما نتاج هذين العاملين معاً ؟ نحن لا نملك اجابة محددة ، ولكن ما يهمنا هو اثارة موقف نقدي ، لا باتجاه اشخاص بعينهم ، ولكن باتجاه شريحة من طبقة المثقفين (في اميركا وأوروبا) . التي واجهت الظاهرة بشيء من التسامح او بشيء من التشجيع .

ان المحاسبة على الخطأ او الأخطاء ليست من أهداف هذا الكتاب . فما من دارس محصن عن الهفوات مهما كانت جديته ، الأمر هنا يتجاوز «الاخطاء الصغيرة» الى اللامبالاة العميقة الجذور ، ان لم يكن الى الافتقار إلى الحقائق والمنطق . ولذا فإن هدفنا ليس السخرية من نقاد الأدب حين



يخطئون بتضمين اشارات من النظرية النسبية ، ولكن الدفاع عن مبادىء العقلانية والاستقامة الفكرية التي يفترض ان تكون من الشروط البديهية للبحث . . ان اللا أمانة الثقافية (او انعدام الكفاءة الفاضح) حينما تكتشف في جزء ـ حتى لو كان هامشياً ـ من كتابة كاتب ، لا بد تستدعي الى استقراء هذا الخلل في كتابته جميعاً . . ما نريده هو ازالة هالة العمق التي أرهبت ، في أحيان كثيرة ، عدداً من الطلبة (وأحياناً الأساتذة) وحالت بينهم وبين القيام بهذا المسعى .

ان المنافحين عن «لاكان» و«دولوز» يرون ان مساهماتهما في حقل المفاهيم العلمية صحيحة وعميقة ايضاً ، وان نقدنا لم يدرك مغزى مساهمتهما لأننا قصرنا عن فهم السياق ، ونحن نعترف بأننا لم نكن نفهم دائماً أعمال هؤلاء ، وربما نكون رجال علم ضيقي الأفق وعلى قدر من الجهل في ادراك ما هو حاذق وعميق ، ولكننا نجيب هؤلاء بأن بعض مفاهيم علوم الرياضيات والفيزياء حين تستخدم في حقل دراسي مختلف ، لا بد من ان تعطى بعض الحجج من أجل تبرير هذا الاستخدام . . او من أجل الاقناع بأن الرياضيات استخدمت هنا بأهداف فكرية حقيقية وواضحة في الذهن . ان استخدام الرياضيات بخصائص الدقة فيها يفترض ان يكون في حقل يتوفر على ذات الدقة ، لا أن تستخدم واحدة من مفاهيمها مثل Compact Space على حقل عصي على التحديد مثل Space of jouissance في التحليل النفسي او الأكثر تطرفاً في ان تستخدم بعض المفاهيم الرياضية العصية بالاساس ، على الفهم والعويصة ، في حقول العلوم الاجتماعية والانسانية .

ان الشاعر اذا ما استخدم كلمات مثل «الثقب الأسود» أو «زاوية الحرية» خارج سياق مفاهيمها العلمية دون فهم معانيها الدقيقة ، فلن يبدو الأمر مقلقاً . وكذلك اذا ما استخدم كاتب القصص العلمي الخيالي معابر



سرية في حقل الزمان ـ المكان من أجل أن يرسل ابطاله عائدين الى مرحلة الحروب الصليبية ، فسيترك الأمر للذائقة في ان تتقبل او ترفض هذا التكنيك الفني .

ولكن الشواهد التي أوردناها في الكتاب ، على العكس ، لا تمت بصلة لهذه المجازات الشعرية بل هي لكتاب اختصاص في الفلسفة والتحليل النفسي والسيميولوجي وعلوم الاجتماع ، هدفهم تقديم نظرية وأساليبهم مثقلة بمشاعر الغرور .

ان الهدف من استعمال الاستعارات ، المستعارة من حقل الأدب هو من أجل مزيد من الايضاح لا العكس ، وكذلك شأن استعمال القياس» .

هذه محاولة متعجلة لالتقاط الخطوط العامة التي وردت في المقدمة ، وليس يسيراً متابعة ما جاء في الفصول وفي الملاحق بذات الطريقة ولكن الكتاب يستحق اكثر من قراءة خاصة من قراء العربية الذين أصيبوا بذات المحنة ولكن على درجة أعلى بكثير من الخطورة . فثقافتنا لم تتفش فيها النزعة الشعرية وحدها ، بل روح اللامبالاة الفكرية المدفوعة بهاجس اناني فردي لتحقيق موقع في صراع المواقع ، بأي ثمن ، موقع يكون عماده وسلاحه التعالي والتخويف والارهاب ، لا الافادة والتطوير وفتح نوافذ للاضاءة في هذه الأنفاق التي لا يعرف نهاياتها إلا الله .

المعرفة العميقة تتطلب جهداً لمزيد من التبسط ، على العكس من افتعال المعرفة الذي يتطلب مزيداً من الأقنعة ، والصياغات التي تقاتل من أجل بقائها داخل شبكة الالتباس والتعقيد والاغلاق ، هي بالتأكيد صياغات فارغة من المعنى . لقد أكدت على ذلك في سلسلة «ثياب الامبراطور» ، أيام مجلة «اللحظة الشعرية» ، مستشهداً بعشرات النصوص ، ولم يصلني



من الردود ، عبر الصحافة ، الا ما ينطوي على تعنيف واتهام بالتخلف وضعف البصيرة لرؤية عصر الطليعيين الذي يهرول الى المستقبل . في حين لم يصلني من الردود المؤازرة المشجعة الا شفاهاً وهمساً . إني على يقين بأن الأيام تقبل ، غير متسارعة ، على توفير أصوات للاحتجاج اكثر عدداً وأكبر شجاعة ، ضد كل ما يكتب : في صحافة ثقافية او في مجالات مختصة او في كتب صادرة عن دور نشر ولا يملك القراء ولا حتى أصحاب الاختصاص القدرة على قراءته وفهمه .

ان من العار ان يواصل قرّاء الصحف ، على الأقل ، في شكواهم ضد ماينشر ولا يفهم لسنوات طوال ، ينظرون الى السطور المغلقة التي تتعالى عليهم وتسخر منهم ، ولا حول لهم الا الصمت خشية ان يتهموا بالجهل ، في حين يملك أحدنا ان يرفع رسالته الى المسؤول محتجاً .

اذا كنت جاهلاً فلِمَ لا تعطني ما ينفع ويزيل عني جهلي ؟

على أني ، منتفعاً من صوت «الان سوكال» المحتج القادم من حاضرة «ما بعد الحداثة» ، أعيد وأكرر صرخة الاتهام بأن كل ما قرأته من نصوص الطليعيين المغلقة ، وما اقرأه اليوم وفي المستقبل ، شعراً كان او نقداً أو فكراً ، ما هو الا حذلقة تخفي وراء قواها العضلية فراغاً ولا معنى ، ومن يملك شيئاً من جديد الفكر يصنع المستحيل من أجل ايصاله . لا المستحيل من أجل الحيلولة دونه .




مكتبة
الفكر الجديد

المقالة الثانية

مرايا الجذور:

المذهب الشامي
والمذهب البغدادي




مكتبة
الفكر الجديد

لِمَ أشعر دائماً بالهوة تفصل بين النص الشعري العربي وبين الدلالات الروحية المفترضة التي تتفجر من ، وتكشف عن ، فردية الشاعر ؟ بالهوة تقطع الصلةَ بين قصائد الشاعر وعالمه الداخلي ، حيث تفترض البديهة أنه مصدرُ القصائد ومبررها ؟ الهوة التي تحرم القصائد من قوة الحياة وعواطفها وأفكارها ، وتتركها مادة «صناعة فنية» لا تنتسب لهوية انسانية ، تتزاحم فيما بينها وفق قيم شكلية عمادها «المهارة» و«الذكاء» ؟ لا فرق ، تحت وطأة مشاعري ، بين نص قديم ونص حداثي . بين قصيدة بيت وقصيدة تفعيلة وقصيدة نثر .

هناك ثمة فرق لا أنكره بين صوتين شعريين . بين تيارين شعريين ، قد يكونا ، على الأغلب ، منفردين ، منفصلين . أو يكونا أحياناً في تيار واحد أو صوت شعري واحد . أحدهما يشكل «السياق السائد» ، والنسبة الأعظم ، والسمة الأغلب ، منذ الجاهلية حتى قصائد «الصفحات الأدبية» التي تفيض في السوق . والآخر يشكل خيطاً استثنائياً فريداً ، حيياً ، حتى ليبدو هامشياً ، يمتد هو الآخر بين تلافيف السياق الأعظم من الجاهلية حتى اليوم .



ان شعوري الدائم بالهوة تفصل بين النص الشعري وبين « المعنى » (وهي مفردة شائكة الدلالة كما سنتبين فيما بعد) دفعني الى مراجعة هذا النص من الجذور . إذ ما قيمة الشكوى من بلوى النص الشعري السائد الذي لا يكشف عن هوية انسانية فردية وراءه ، اذا كان هذا النص مجرد ثمرة تالفة لشجرة لا تسكنها العافية من جذورها ؟

ودفعتني الأسئلة التي لا تتوقف الى المراجعة ، مراجعة الأنوية التي تجذّرت واخترقت التربة وتشعبت واستطالت حتى اليوم ، وأعطت ثمرة « الحداثة الشعرية » التي أراها قناعاً شكلياً ، شأن عشرات الأقنعة الشكلية التي سبقته ، يُعتّم على الوجه الإنساني الذي وراءه بلحمه ودمه . ولا يكشف الا عن ألوان وتقاسيم وملامح مصنوعة بحكم « سياق عام » مفروض أو متفق عليه .

ان تجريد النص الشعري من دم قائله وعواطفه وافكاره نزعة اصبحت جوهرية في مفهوم الشاعر العربي . فلنراجع كلمة « شاعر » في اللغة وقد اشتقت من « يشعر » فماذا نجد ؟

« لسان العرب » و« تاج العروس » وقواميس أخرى تتفق على معنى واحد لكلمة « شَعَر » وهي « علِمَ » . وعلى معنى واحد لكلمة « شاعر » وهي « أنه يشعرُ ما لا يشعر غيره ، أي يعلم » . وهذا العلم يفسره « ابن رشيق » في كتابه « العمدة » بأنه « توليد معنى واختراعه ، أو استظراف لفظ وابتداعه... الخ » . الأمر لا يتصل اذن بالمشاعر التي ألف الناس معناها قرينة بالعواطف الداخلية الخاصة . بل يتصل بالفطنة والذكاء .

في الجزء التاسع من كتاب الدكتور جواد علي « المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام » ـ وهو أهم موسوعة استوعبت الظاهرة العربية ـ يقول المؤلف في فقرة مثيرة للانتباه وتبدو متساوقة تماماً مع وسوستي بشأن « الهوة » التي تعود الى جذور بعيدة :



«والشعر الجاهلي ، شعر صلد متين ، يميل الى الرصانة والى استعمال اللفظ الرصين ، الذي يغلب عليه طابع البداوة . وشعر هذا طابعه ، لا يمكن ان يتحرر ، وان يعبر عن المعاني بحرية ، اذ يكون الشاعر مقيداً بقيود الخضوع للعرف وللشكليات التي اصطلح عليها الشعراء والناس . ولذا لم يتمكن الشعراء من التطرق الى مختلف المعاني والتصورات الانسانية . وصار الطابع الغالب عليه هو الطابع اللغوي»[١] .

هناك عرف وهناك شكليات اصطلح عليها الناس وتقيد بها الشاعر على حساب تجربته الروحية . سيتخذ كل هذا قناعاً متميزاً في «حداثة» شعرنا اليوم ، كما سنرى . الفروق مهما تبدو صارخة الا انها مع النظرة الفاحصة التي تعتمد معيار «الهوة» ، عارضة وليست جوهرية .

الشاعر الجاهلي لم يعد يكتب قصيدته ليعبر عن الحياة الخاصة وهي تعتمل في داخله . وهو حتى في وصفه لمظاهر الطبيعة الخارجية يبدو وصفه «خالياً من المشاعر الخاصة ، ومن التصورات المعبرة عن الهام الشاعر الذاتي»[٢] ، «وإنما يقحم الوصف في القصيدة جرياً على العرف الشعري الذي سار عليه الشعراء» .[٣] وهذا العرف يقودنا الى فكرتي «الكد» و«الالهام» ، التي شغلت النقاد العرب القدامى بشأن الشاعر الجاهلي : هناك شعراء «عبيد للشعر» ، «محككون» ، «حوليون» ، يصرفون الوقت الطويل لتجويد نصوصهم لتبدو في أحسن صنعة» ، وفق معايير ذوقية خاضعة لذات الاعراف اللفظية والشكلية . وآخرون يأتيهم الشعر عفو الخاطر بفعل إلهام علوي . يلخص الدكتور احسان عباس ذلك بقوله : «مهما يكن من شيء فلا بد ان نلحظ ان القول بالتعمل والكد في صنع الشعر قد طغى منذ البداية على فكرة الالهام . وعلى الرغم من تجاور القولين معاً ، كان ظهور مدرسة ذات حدود واضحة قد نسميها



«مدرسة عبيد الشعر» في العصر الجاهلي . واستمرار هذه المدرسة خلال العصور التالية قد أضعف لدى العرب منذ البدايات ابراز دور الالهام ، ومن ثم أضعف لديهم الحاجة الى الاتكاء على قوة «الخيال» ، فتوارت هذه اللفظة نفسها في تاريخ الشعر العربي مفسحة المجال لمواصفات عقلية صرفة ، ولم يعد الحديث عن الالهام الى الظهور ، ولو اقترن بالخيال ، إلا عند ظهور المدرسة الرومنطيقية الحديثة . ولقد بدا واضحاً ان تاريخ النظرية الشعرية عند العرب سيتعلق بمفهوم «الصنعة» ويميز لها حدودها ، ولكنه سيعجز عن تحديد المراد بالطبع»[4] .

هذا الميل الى «الصنعة» كان طبيعة إذن ، تولد من عوامل قد تكون اللغة الشعرية العربية احداها ، تضاف الى «الذائقة الشعرية العربية» المحكومة بالطابع اللغوي ، لشتى الاسباب التاريخية التي تخرج عن مدار حديثي هذا . والتي أعطاها الدكتور جواد علي حقها في البحث في كتابه «المفصل» .

هذا الميل الى «الصنعة» الذي تجذر لدى الشاعر الجاهلي وجد ما يعززه من عوامل جديدة على امتداد التاريخ الشعري العربي . فأنت إذ تتابع كتب النقد لا تجد الا هذا الخيط من العناية بـ «اقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك» ، على حد قول الجاحظ .

ان الانشغال بشؤون البلاغة والنقد البلاغي لم يفسح مجالاً للمادة الحقيقية للشعر ، الكامنة في تجربة الشاعر الداخلية وفي تطورها ونضجها عبر تطور ونضج المشاعر والأفكار والرؤى . كتب النقد بلاغية بالجملة . ولقد اصبحت اهتماماتها الشكلية على درجة متميزة من الاتساع والتعقيد مع اتساع الثقافة العربية وتعقيدها . وامتدت على ذات الصعيد الشكلي حتى أيامنا هذه . ولكن ، طبعاً بلبوسات مختلفة .



ان دراسة المجازات والاستعارات والبحور والأغراض واللفظ والمعنى والقديم والمولد ليست الا الوجه الأول لعملة العناية بالصنعة الحديثة التي تشكل دراسة «المخيلة» و«البنية» و«الايقاع الداخلي» و«الفضاء» وجهها الآخر . الوجه الأول يستغرق كتب النقد في التراث ، والوجه الآخر يستغرق كتب النقد الحداثي .

لا شك أن مؤسساً للذوق النقدي كالجاحظ قد لعب دوراً مهماً في تعزيز هذا الميل للصنعة وعقلنته . ولعل كلمته الشهيرة حول «المعاني» والتي يقول فيها : «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي» أصبحت شاهداً على كل لسان نقدي . وليس غريباً ، أبداً ، أن تصبح راية يرفعها معظم نقادنا الحداثيين تيمناً بدعواها التي تبدو في الظاهر وليدة وعي بالحداثة الشعرية التي استسلمت الى «الشكل» بصورة مثيرة ، دون انتباهة الى أن هذا الميل لا يمت الى «الحداثة» بصلة ، بل هو يستلهم «مابعدها» لدى الغرب ، كما انه وليد جذور دفينة ترجع الى الشعر الشكلي واللفظي العربي ، والى الميل الغريزي الى «الصنعة» .

ان الدكتور احسان عباس يلتفت الى هذه الظاهرة بصورة جد فطنة بقوله «أن الجاحظ لم يكن... يتصور ان نظريته التي لم تكن تمثل خطراً عليه ستصبح في أيدي رجال البيان خطراً على المقاييس البلاغية والنقدية ، لأنها ستجعل العناية بالشكل شغلهم الشاغل» .[٥]

لقد ورثها عنه كثير من النقاد . ولعل من أهمهم أبا هلال العسكري . وهو أمر لا غرابة فيه ، بل ينسجم تماماً مع طبيعة مسار العقلية الشعرية والنقدية العربيتين .

ان الدكتور احسان عباس في استقرائه يستنتج بعض القواعد النقدية التي اعتُمدت في التذوق الشعري في أواخر القرن الثاني الهجري ، وهي



جميعها ليست لصالح علاقة الشاعر بتجربته الروحية ، وفعالة في تعميق الهوة بين «نص» الشاعر المنتج وبين نصه المفترض المدفون داخله ، منها «مبدأ الجودة المثالية» :

«فالشاعر قد يصف فرسه بأن شعره مسترسل على جبينه ، وكذلك هو في واقع حاله ، فيعاب بهذا الوصف لأن العرب اتفقت على ان الفرس الجيد لا يكون شعره كذلك»(٦) . ومبدأ الجودة المثالية هذا هو جوهر اغراض المدح والهجاء والفخر التي اصبحت الأقانيم الثلاثة لحركة الشعر العربي في جاهليته واسلامه . لأنها تعتمد على «هوة» بين «الحقيقة» و«المثال» ، بين «الواقع» و«الوهم» ، بين «التعبير الشخصي الصادق» و«الصنعة الكاذبة» . أي ، بصورة اكثر مباشرة ، بين «الحياة» و«النص الشعري» .

ان «الطابع اللغوي» الذي غلب على الشعر معززاً بمبدأ «الجودة المثالية» ، وجد في المرحلة الاسلامية اكثر من رافد لاعطائهِ الاندفاعة والفيض الشكليين . فقد أصبحت اللغة العربية ، بفضل الاسلام ، لغة دينية مقدسة . فهي «ليست كغيرها من اللغات وإنما كانت لغةً دينية ، فالاحتفاظ بأصولها وقواعدها والاحتياط في صيانتها من التطور وآثاره السيئة ، واجب ديني لا سبيل الى جحوده أو التقصير فيه»(٧) .

الشعر ذو الطابع اللغوي اللفظي لم يكتف بالاستسلام لطبيعته ، التي اصبحت جوهرية فيه فقط ، بل هو تقلد موانع جديدة جعلته ينأى عن خلجات مبدعه ، ويبدأ مشروع انتمائه لبالونة لغوية تحلق بعيداً بقدر ما تتسع عن الشاعر والأرض والحياة . ففكرة «الأغراض الشعرية» بدأت تكتمل ملامحها وتأخذ صيغتها الغاوية المغرية بعد ان كانت القصيدة وحدة برينة لا يحدها «غرض شعري» خارجها . هذه الأغراض الشعرية حاصرت طباع الشعراء ، وجعلت أهواءهم الداخلية ثانوية بالقياس الى مهاراتهم «الذهنية» الذكية في



تحقيق «غرض» من الأغراض الاساسية (المدح ، الهجاء ، الفخر) ، أو تحقيق الأغراض جميعاً .

كان كل من النابغة الذبياني والأعشى رائدين استثنائيين في تحقيق منجز الغرض الشعري القائم في ذاته ، متحققاً بغرض «المدح» الذي يعد واحداً من الكبائر المريعة بحق مسار الشعر العربي ومصير شاعره . ومؤرخ الأدب ، رغم اعترافه بأن الشاعر أذل نفسَه ، يمنح للنابغة وسام من «خلق في الشعر العربي فناً جديداً»[8] ، بغض النظر عن قيمة هذا الغرض في بناء الصلة الحقيقية بين الشاعر ونصه . ونحن نعرف ان الاغراض الأخرى لا تقل فاعلية ، في توسيع الهوة بين المفردة ودلالتها الحقيقية وبين مشاعر الشاعر ونصه ، عن غرض المدح . الا ان المدح بسبب دافع التكسب واذلال النفس يعطي بعداً استثنائياً للمفارقة . واعتماده على الكذب والاختلاق يعد رائداً لكل الكذب والاختلاق الذي يتشرب الأغراض الاخرى كالهجاء والفخر .

كان «النابغة» و«الأعشى» يذرعان رمال الجزيرة بين الممالك المتباعدة طمعاً بالمدح المتكسب . «النابغة» يراوح بين بلاط «الحيرة» و«حوران» . و«الأعشى» أوسع خطوات ، فقد رحل الى ملوك عرب الشام (الغساسنة) ، والى ملوك عرب العراق (المناذرة) والى (قيس بن معد كرب) والى (ذي فائش) في اليمن ، والى (بني الحارث بن كعب) في نجران ، حتى انه ، حين بلغ الاسلام ، توجه الى الرسول مادحاً ، لولا ان مشركي قريش حالوا دونه ودون محمد بمئة جملٍ فامتنع عنه طمعاً بالمساومة .

ولكي لا نظلم هاتين الموهبتين الشعريتين الفذتين بهذه الريادة ، علينا ان نشير بأن نزعة التكسب ومدح الملوك كانت نزعة عربية خالصة ، والخطيئة التي ارتكبها هؤلاء انما تكمن في موهبتهم الشعرية الكبيرة التي سخَّروها لتعميق جذور هذه الظاهرة حتى ارتبطت ريادتها بهم . يقول



الدكتور جواد علي مستعرضاً هذه الظاهرة العربية : «ولكن العادة ان الشاعر يقف أمام الملك ، الذي قد يكون جالساً على سرير ، فينشده شعره بعد ان يكون قد استأذنه بذلك . وقد يكون في المجلس جملة شعراء ، أذن لهم بالدخول عليه جملة واحدة ، لينشدوا الملك شعرهم وما جاءوا به من شعر في مديحه . ويكون المجلس عامراً بأهل الحظوة ، من المقربين من الملك ومن الشعراء الملازمين له . وكانت مجالس ملوك الحيرة ، عامرة بهذه المناسبات ، أكثر بكثير من مجالس الغساسنة ، لغلبة النزعة الأعرابية على ملوك الحيرة وقلة تأثرهم بالحضارة ، وتغلب الحياة الحضرية على الغساسنة وتأثرهم بالحياة اليومية لأهل الشام ، وبنزعة الروم في الحكم وآداب السلوك... وكان من عادة الاعراب الطواف حول قبة الملك مع رفع الصوت بالرجز ، ليسمع الملك صوت الراجز ، فإذا عرفه أو أعجبه رجزُه ، أذن له بالدخول . وكان الملوك يضربون قبة على أبوابهم ، يقعد فيها الناس حتى يؤذن لهم وقد يكون هذا الرجز مقدمة لدخول الشاعر على الملك حتى يلقي عليه ما يكون نظمه في مدحه وفي مدح آله من شعر»[٩] .

على أن رواة الأخبار كثيراً ما يجردون الطبيعة العربية من عاهة التكسب بالشعر . ويرون فيهم أنفةً وتسامياً عنه . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر ، وانما يصنع أحدهم ما يصنعه فكاهة أو مكافأة عن يد لا تستطيع أداء حقها إلا بالشكر اعظاماً لها... حتى نشأ النابغة الذبياني ، فمدح الملوك ، وقبل الصلةَ على الشعر ، وخضع للنعمان بن المنذر ، وكان قادراً على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته أو من سار إليه من ملوك غسان ، فسقطت منزلته ، وتكسب مالاً جسيماً ، حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة وأوانيه من عطاء الملوك .

وتكسب زهير بن أبي سلمى يسيراً مع هرم بن سنان .



فلما جاء الأعشى جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان ، وقصد حتى ملك العجم فأثابه وأجزل عطيته علماً بقدر ما يقول العرب ، واقتداءً بهم فيه ، على أن شعره لم يحسن عنده حين فسِّر له ، بل استهجنه واستخفَّ به ، لكنه احتذى فعل ملوك العرب»[١٠] .

والآراء لا تبدو متضاربة إلا في الظاهر ، فالطبيعة عامة وإن لم تكن شاملة ، فقد كان «الشعراء في قبولها مالَ الملوك أعذر من المتورعين واصحاب الغيث ، لما جرت عليه العادة قبل الاسلام وعلى عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم وبعده»[١١] . وهذا الإحلال للشعراء لم يحدث إلا بافتراض ان المدح للتكسب عادة جرت عليه . ولكن هناك شعراء استثنائيين لم تجر عليهم العادة ـ كما لم تجر عليهم الصنعة وغلبة اللغة ـ الا قليلاً . فهذا «ابن ميادة» يعد قصيدة جميلة لمدح المنصور منها :

فوجدتَ حين لقيتَ أيمنَ طائر
وليتَ حين وليت بالاصلاحِ
وعفوتَ عن كسر الجناح ولم يكن
لتطيرَ ناهضةٌ بغير جناحِ
قوم إذا جُلب الثناء اليهم
بيع الثناءُ هناك بالأرباحِ

وحين جاءه راعي إبله بلبن فشربَ ثم مسحَ على بطنه وقد عزم على الرحلة قال لنفسه : سبحان الله أأفد على أمير المؤمنين وهذه الشربة تكفيني ؟! وصرف وجهه عن قصده ، فلم يَفد عليه . ويذكر مثل هذا عن جميل بثينة وعمر بن ابي ربيعة والعباس بن الاحنف وأبي العلاء المعري .

ونحن نعرف ان لكل قاعدة استثناءً . وتكفي الاشارة الى استهجان ملك



العجم لمدائح الأعشى في الخبر السابق حجة على الظاهرة . فالشعر الشائع ـ شيوعه لدى العرب ـ في الحضارات القديمة لا يعرف خواص الطابع اللغوي شبه المقدس ، ولا الاغراض المستقلة عن مصالح الشاعر الروحية ، ولا المدح للتكسب ، ولا الهجاء الذي لا يعتمد الحقيقة... الخ

ان محاولتي تعرية هذه الجذور لظاهرة «الهوة» التي ساهمت في فصل نص الشاعر عن الحياة وعن الحقيقة ، أو البحث عنها ، لا يعني بالضرورة ، تقييماً نقدياً للشاعر أو للنص . فإن ظاهرة عامة كهذه لا يمكن ان تخضع لتقييم نقدي يحتكم الى مقاييس الجميل والقبيح والخيّر والشرير والشعري وغير الشعري ، دون الأخذ بنظر الاعتبار ان الشاعر والشعرَ كائنان تاريخيان يخضعان ، شأن الظواهر التاريخية ، لجملةٍ من الظروف القاهرة .

فالشاعران «النابغة الذبياني» و«الأعشى» قد يفوقان ابن ميادة شاعرية ، كما قد يفوق «أبو تمام» «أبا نواس» أو يفوق «المتنبي» «أبا العلاء»... ولكنني غير معني في مقالتي هذه بالتقييم النقدي بقدر عنايتي بالكشف عن جذور الظاهرة «الشكلية» وظاهرة «الصنعة» التي تلبس اكثر من قناع طوال حياة الشعر العربي حتى اليوم . ولعل آخر أقنعتها السياق الشعري السائد الذي تبنّى مفاهيم الحداثة المضطربة . بمعنى آخر أجدني معنياً بالكشف عن الجذور التي أعطت لهذه «الهوة» كل هذا العمق ، بين «النص الشعري» الذي يكتب وبين «تجربة الشاعر» الحية في داخله . بين «صناعة الفن» وبين «الحياة» .

ولهذا لا يعنيني ، في هذه المتابعة ، الجانب الاخلاقي في موضوعة غرض المدح للتكسب ، أو غرض الهجاء الذي يقصد تعرية الكائن الآخر من الكرامة أو إنسانية الإنسان . لا يعنيني من أمر هذا الجانب الأخلاقي شيء . بل تعنيني ، فيما يخص الشعر كمادة تعبير وخلق ، تلك المباعدة بين ما



يُكتب وحقيقة ما يكتب عنه . يعنيني إبعاد «الشعر» ، كأغراض مستقلة قائمة بذاتها مثل بالونات معلقة في الهواء ، عن «أهداف الشعر» التي لا تتفجر الا من ينبوع داخلي رهين عواطف الشخص وأفكاره ورؤاه . يعنيني هذا الكذب الأخلاقي الذي منح الشاعر خيالاً كاذباً زوّقه وجمّله بقدراته الفنية الفائقة حتى أصبح الخيال الشعري مستقلاً عن جذوره أمام عين القارىء والناقد والتاريخ معاً . فأصبحنا نصدق المتنبي حتى ونحن نكذبه . ونصدق أبا تمام حتى ونحن نعرف انه يكتب خيالاً «لغوياً» مجرداً عنه . هذه المفارقة تواصلت حتى اليوم . فنحن نقرأ تيارات شعرية وأصواتاً جديدة تلبّسها قناع «الحداثة» الغربية و«ما بعد الحداثة» الغربية بصورة تبدو لعيون الجامعة والنقاد والصحافة مقبولة ومعقولة ، يحيطها الحماس الواهم من كل جانب . وهي في مجملها ضرب من الوهم لا يُعنى بالحقيقة التي غادرها منذ زمن . تماماً كما تغادر البالونة المعبأة بالدخان الأرض والأحياء الى سماوات مجهولة لتنفجر هناك مخلفة دخاناً لا غير .

ما يعنيني ، اذن ، من هذه « العورة » في الموروث الشعري العربي المادة التي غذت بها شعرنا الحديث ، ونقدنا الحديث ، وفكرنا الحديث بصورة عامة . وهذا يعني انني مازلت أقرأ المتنبي ، كشاعر كبير ، ولكن لأتفحصه من جديد في إعادة نظر جذرية ، من أجل ان اكتشف مصدر هذا الشحوب في التطلعات «الروحية» و«الفكرية» و«الميتافيزيقية» الذي يتشرب قصائدي ، أنا الشاعر العربي ، وهذا القصور عن مهمات الشاعر الكبرى التي عرفها شعر الحضارات الأخرى القديمة والحديثة .

ما من فرد بعينه يتحمل عبء هذا القصور ، حين يكون هذا القصور على مثل هذا الشمول والتاريخية . ولكن يتحمله الشاعر والناقد والمفكر العربي الحديث ، بالضرورة ، لأنه يعيش وسط فيض المعرفة الذي منحته إياه



فرصة العيش على مشارف حضارة الغرب ، يغرف منها ما يشاء ، وينتفع من عقلانيتها بالقدر الذي يعينه على انتزاع اللعنة اللاعقلانية من داخله والقناع من وجهه ، ويعينه على مراجعة ذاته عبر موروثه كله .

*

حين جاء الاسلام وجد الشعر جاهزاً تماماً للاستخدام كسلاح (فهو شعر هجاء وشعر قبائل متناحرة وقابل للتلوّن الكاذب) وكوسيلة اعلامية للدعوة الجديدة . والشعر الذي يصلح وسيلة في أية حال جديدة ، يعني ، بالضرورة ، انه تكوين فني معزول عن مبدعه ، انه صياغة لفظية قائمة بذاتها لا تمت بصلة إلى الكائن الذي أعدها ، الا من حيث الابتكار الذهني الذي يلعب به الذكاء وحده داخل « لغة شعرية » جاهزة ضمن اعراف وأغراض وقوالب .

ومباركة الاسلام للشعر كوسيلة اعلامية وكسلاح (قال الرسول عن شعر حسان : ان قوله فيهم أشد عليهم من وقع النبل) عزز فيه طبيعة استقلاله عن شاعره ، أي « الصنعة » . وهذا التعزيز تواصل سنوات طويلة ذات شأن . فهو لم يكن تعزيزاً لقوى روحية جديدة . فشعر الدعاية الاسلامي لم يكن شعراً دينياً روحياً بالمعنى الذي نفهم فيه الشعر الديني ، أو الشعر ذا الجذر الديني الذي قرأناه لدى الفرس القدامى والهنود القدامى والصينيين القدامى ، أو لدى الحضارات السومرية والمصرية . أو حتى الشعر الصوفي المتأخر الذي لا يرجع في اصوله الى الاسلام وحده ، بل تتشعب جذوره الى التيارات الغنوصية القديمة . على العكس تماماً ، اذ ما ان حلت الدولة الأموية حتى التحم الهاجس الدعائي بالهاجس القبلي ، وأصبح سلاح الكلمات الذي شهر باسم الاسلام واحداً مع سلاح الكلمات الذي عرفه هجاء القبائل . خاصة ونحن نعرف ان غرض أو « فن الهجاء » كما يسميه النقاد ، كان من أهم وأخطر أغراض



الشعر التي يفخر بها الأدب العربي . حتى يجتهد المستشرق « كولدزيهير » بأن لفظة (قافية) انما جاءت من معنى (تحطيم القفى) ، أي (تحطيم الجمجمة)[١٢] . وهذا يعني ان فن الهجاء يشكل جذراً أساساً نمت منه شجرة الشعر العربي . والهجاء وليد البغضاء أو الحسد . وهي مشاعر لا تنتسب للشاعر ، بل الأدهى انها تنتسب للاشراف بين بعضهم بعضاً . وهؤلاء يوظفون الشاعر لغرض الاستخدام . «فإذا بلغ السيد في السؤدد الكمال ، حسده من الاشراف من يظن انه الأحقّ به ، وفخرت به عشيرته ، فلا يزال سفيه من شعراء تلك القبائل قد أغاظه ارتفاعه على مرتبة سيد عشيرة فهجاه... »[١٣] . «فالنباهة والشرف والظهور في المجتمع من العوامل التي تكون سبباً دافعاً الى الهجاء ، بسبب داء الحسد ، ولهذا أَمِن الخامل من هجاء الهجائين ، وسلم من ان يضرب به المثل في قلة ونذالة وبخل ، اذ ليس فيه ما يحمل الشاعر على النيل منه وعلى ما يغيظه ، ولا يحسده حاسد... »[١٤] .

فن الفخر والحماسة ، الى جانب المدح ، لا يقلان فساداً عن فن الهجاء . وهذه الأثافي الثلاث وجد فيها الاسلام سلاحاً ووسيلة دعائية جاهزين . وتواصلت الجذور الثلاثة هذه في أعراق الشعر العربي والخلق العربي حتى اليوم . فنحن مازلنا ، ولكن تحت أقنعة مختلفة ، نهجو ونفخر ونمدح . يأسرنا المتنبي بهجائه وفخره ومدحه . على أننا ، مع الأفكار المجردة بعيداً عن الحياة ، نحتقر الكراهية والانانية والتكسب . وننكر الحقود والنرجسي ذا الأنا المتضخمة والوضيع الذي يمرغ كرامته بالوحل من أجل مال أو جاه . ولكننا حين يتصل الأمر بالفن ، يأسرنا المتنبي الحقود والمتنبي النرجسي والمتنبي الوضيع . وهي مفارقة لا يشغلني حل رموزها الاجتماعية والنفسية الا بالقدر الذي يتعلق أمرها بالشعر العربي بين ما هو عليه وما يجب ان يكون عليه .



أبو العلاء المعري لم يأسر أحداً ، باستثناء طه حسين الذي تفرد بنزعته العقلانية المضاءة ، من الاجيال السابقة . في حين يتبرع أهم شعرائنا الحداثيين اليوم ، وهو أدونيس ، بكتابة كتاب شعري كامل يتبطن فيه شخص المتنبي الانسان والشاعر ، وهو يعتبره أكبر وأخطر كتبه . ويلحق به شاعر آخر في ذات الفترة هو كمال أبو ديب ، بالتعاون مع الرسام ضياء العزاوي ، لوضع نص شعري طويل يتبطن فيه شخص المتنبي الإنسان والشاعر بذات الصورة المأسورة والمسحورة . وكأنهما صوت «السياق السائد» ، الذي يتطلع ، مختنقاً من عصر العقلانية ، للعودة الى رحم مُثُل الهجاء والفخر والمدح . رحم اللاعقلانية البدوية التي يمثلها المتنبي بأصفى صورها .

ونحن اذا أخذنا بالطبيعة فإن هذا الميل يبدو منطقياً . وهو استجابة ، مهما تبدو ابداعية وطليعية وحداثية ، تلقائية للالتحام بروح الفردية البدوية اللاعقلانية . فنحن جميعاً نحتقر جنون العظمة والتعالي الفارغ مادام فكرةً مجردة ومفهوماً ذهنياً مستقلاً عن كياننا ، كيان الحياة . ولكننا في الوقت نفسه يأسرنا المتنبي ، ونغني كل قباحات ومغالاة مدحه وهجائه وفخره . والمريع ان هذا كله لا يكشف عن أية صورة من صور المفارقة والتناقض . مع ان المفارقة فيه بديهية . ولكننا نكره البديهة ، ابنة الحياة .

وأرجو ان لا يذهب الظن بأنني لا أعتبر المتنبي شاعراً كبيراً . انه كبير في تاريخيته . ولكنني أرقب ، دائماً ، المجسات ، مجساتي التي تثار داخلي بفعل قراءة المتنبي . ارقبها بحذر وارتياب . أرقب النشوة التي يفجرها المتنبي في روحي وهو ينشد :

ان اكن معجباً فعجبُ عجيبٍ
لم يجد فوقَ نفسه من مزيدِ



أنا تربُ الندى ورب القوافي
وسمامُ العدى وكيد الحسودِ
أنا في أمةٍ تداركها الله ،
غريبٌ ، كصالح في ثمودِ

كيف يلهمني جنون العظمة هذا ، والوهمُ بالتفوق الذي تغذيه كثرةُ الاعداء والحساد حتى يستحيل محض سم وكيد ؟ وكيف يعزيني هذا الشعور بالوحدة المتفردة بالطهارة والنبوة بعيداً عن منحدر القطيع ؟ انني اعتبر المتنبي كبيراً داخل التاريخ لا خارجه . ولأنني داخل التاريخ أنا الآخر ، أطمع بفضائل عصري الذي انتمي اليه . ولذا أرقب بحذر الدارس الطامع بالحياة كلَّ هواجسي المثارة بفعل المتنبي . هل استجيب منتشياً ؟ واذا حدث ذلك ، وهو عادة مايحدث ، فلمَ ؟ خاصة وأنا لا أعتبر ، بفعل حداثتي ، أن المفارقة التي ينطوي عليها النص بين جنون العظمة الذي أحتقر وبين فخر المتنبي الذي أُحب مفارقة صحية . لأنها تفصل النص عن الحياة ، وتعزز فكرة ان النص « لعبة لغوية » ذكية وباهرة الجمال! هذا اذا أنكرت ان روحي مازالت تتلبسها قيم البداوة الجاهلية المتخلفة ، وانني إنسان ينتسب لحداثة يعيها وعياً عقلانياً ؟

المتنبي مازال يعيش في خلايا الشاعر الحداثي . لا باعتباره موروثاً شعرياً جاء إلينا عبر شبكات تنقية « وعينا الحداثي » ، كما ندعي دائماً . بل هو داخلنا عبر هذا الوسيط المريع الذي ورثناه مع المتنبي ، وهو « الهوة » التي تفصل النص عن الشاعر . « النص الصنعة » المعزز بعواطف وأفكار ليست وليدة وعي الشاعر الاستثنائي المفترض ، وعيه ورؤاه لحياة صحية أفضل ، مليئة بالنور والسمو ، بل هي وليدة عرف شائع وسائد في الشعر ذي



الطابع اللغوي ، الخاضع ، بغير وعي ، لإغواء أغراض «الهجاء والفخر والمدح» ، لنعد ثانية الى المرحلة الاسلامية والى دورها في تعزيز ظاهرة «النص الكاذب» أو «النص المصنوع» .

نحن نعرف ان «الدين» بمعناه الروحي ، بكل ما ينطوي عليه من معان غير دنيوية وميتافيزيقية ، كان يشكل جذراً لكثير من الفنون ، ولفن الشعر بصورة خاصة . وأحسب ان العرب ليسوا استثناءً في هذا الشأن . فدارسوهم يفترضون وجود نصوص شعرية كثيرة كانت وليدة تلك المشاعر الدينية الوثنية القديمة . ولا شك ان تلك النصوص المفترضة كانت تنطوي على قدر كثير من البراءة والصدق في التعبير عن مشاغل الكائن الإنساني الروحية . كان يمكن لها ان تشكل جذوراً لشعر يفتح عينيه على «المضامين الكبرى» ، ويبعثر في طريقه تلك السطوة اللغوية الشكلية مع الأيام . ولكن الذي حدث ان الاسلام لم يدعْ كل هذا الموروث يصل إلينا «بل اجتث كل ما يمت الى الوثنية بصلة قريبة ، وقضى عليه ، فامتنع المسلمون عن رواية هذا النوع من الشعر»[١٥] .

وحين جاء الاسلام استبدل «الشعر الديني» بـ «الشعر الدعائي للدين الجديد» . ونحن نعرف عمق الفارق بين طبيعة الشعرين . على انني لا أنكر ان «الطبيعة اللغوية» للشعر العربي ، و«المفارقة» بين «النص الذي يمليه العرف» وبين «تجربة الشاعر المستلبة داخله» ، كانت عاملاً حاسماً في طواعية الشعر للاستثمار الدعائي .

يضاف الى ذلك دور «القرآن» في توحيد لهجات القبائل ، الذي جر الى دور يمس الشعر مباشرة ، مارسه علماء الشعر فيما بعد . فقد ثابر هؤلاء على تصفية النصوص الشعرية من كل ما يشي بالاختلاف مع المبادىء الجديدة ، ومع القواعد التي ثُبتت للاعراب أو البلاغة أو البيان .



ان هذا الاجراء يعني مزيداً من ضوابط الصنعة التي تحيط النص بالرعاية بمعزل عن شاعره . فالنص وليد العرف والسياق السائد . لا وليد تجربة الشاعر الفردية . وهناك بضعة أمثلة لعل أطرفها ما ورد في «رسالة الغفران» رواها المعري عبر مشاهده المتخيلة ، حيث نرى الشاعر أمرىء القيس ، وهو يُسأل عن سبب توفر الزحاف في شعره ، يقول «أما أنا فما قلت في الجاهلية الا بزحاف :

لك منهن صالحٍ

وأما المعلمون في الاسلام ، فغيروه على حسب ما يريدون» .

ثم جاءت بعد ذلك موجات المعارف اللغوية والنحوية والتاريخية ، مع تقدم الحياة ، ترجع الى الشعر لغايات شكلية محضة ولا تلتفت الى قيمه الروحية والابداعية ، معززة ، مع العوامل الأخرى ، ماهية الشعر كصنعة ذهنية ، وكوسيلة لا غير . يتحدث الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) عن هذا الهوس بالشعر الجاهلي ذي النزعة الشكلية مرتين . يقول في احداها «لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الاشعار الا كل شعر فيه غريب ، أو معنى صعب يحتاج الى الاستخراج ، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل» . ويقول في الأخرى : «طلبت علم الشعر عند الأصمعي ، فوجدته لا يعرف إلا غريبه ، فسألت الأخفش ، فلم يعرف الا إعرابه ، فسألت أبا عبيدة فرأيته لا ينفذ إلا فيما اتصل بالاخبار» .

*

السياق السائد في الشعر الجاهلي والاسلامي الذي تلاه ، إذن ، يميل الى الصنعة اللفظية ، بفعل الطبيعة ، وبفعل العوامل المضافة المعززة التي



تابعتها في الصفحات الماضية . وانما الدلالات والمعاني والأفكار الموجودة تلي ذلك «العرف العام» مرتبة ، وهي تليه حيية ، مشظاة ، مجزأة .

في الخمسينيات اصدر استاذ علم الاجتماع الدكتور علي الوردي كتابه «اسطورة الأدب الرفيع» ، وهو محصلة حوار جريء مع الدكتور الشاعر عبد الرزاق محيي الدين وآخرين ، حول ظاهرة ، الشعر العربي . وكانت مبادرة الدكتور الجريئة نواةً حية لاستعادة الموروث الشعري من زاوية نقدية عقلانية ، ولكنها سرعان ما طمرت بالحجارة . ويبدو ان المبادرات العقلانية في النقد الشعري التي تبصر وترى بوضوح ونقاهة وصحة تأتي عادة من خارج حقل الأدب والشعر . فالجزء التاسع الخاص بالشعر الجاهلي في كتاب (المفصل) للدكتور جواد علي يشي بهذه الرؤية الواضحة والصحية . وكذلك محاولة الدكتور الوردي . ولكن المشكلة ان علي الوردي يتحدث بلغة عالم اجتماع ذي طبيعة شعبية ، تميل الى البساطة واليسر ، ولم تتلوث بالروح البلاغية المصنوعة الشائعة لدى أدباء مرحلته ، ولا بالروح البلاغية (الحداثية) المعبأة بالتزويق الاصطلاحي الكاذب في معظمه الشائعة لدى أدباء هذه الأيام . ولذلك لم يؤخذ حديثه مأخذاً جدياً . ومن البداهة أن تجد من أدباء اليوم من يقول لك «أن لغة علي الوردي ليست لغة نقدية» . دون أن يلتفت إلى بصيرته وأهمية اجتهاده وعقلانيته . لأن أديب اليوم مأخوذٌ ، شأن عبد الرزاق محي الدين والجاحظ من قبله ، بفكرة ان «المعاني مطروحةٌ في الطريق...» . وان هوية الأديب انما يكشف عنها «سحر الكلمة» التي كان لها في المجتمع الجاهلي وقع بليغ في النفوس «فالشاعر الجاهلي يحسن صياغة الكلمة ثم يلقيها على الناس فيتلاقفها الرواة وتصبح وكأنها وثيقة لا مجال للشك فيها . ورب قبيلة هبطت قيمتها هبوطاً فظيعاً من جراء شتيمة بارعة قالها شاعر فيها . ورب قبيلة ارتفعت الى عنان السماء بسبب بيت من الشعر الجميل» .



و« مادام الشاعر الجاهلي مشغولاً بحماسه وفخاره ، أو بمدحه وهجائه ، فهو لا بد ان يتبع اسلوباً لاذعاً رناناً ، انه يلقي شعره لكي يتناقله الركبان ويتحدث به الرواة . ولهذا يجب ان يكون شعره من النوع الذي يسهل حفظه والتغني به ولا بأس بعد ذلك ان يكون ذا معنى مكذوب أو مكروه » .

ان هوية الشاعر العربي والناقد العربي لم تختلف طبيعتها كثيراً ، عبر هذا الامتداد الزمني الطويل ، إلا باختلاف الأقنعة والألوان المزوقة . وحتى المؤثرات الأجنبية من الحضارات الأخرى لم تجد مكانها في الثقافة « الأدبية » العربية إلا من جانبها المادي التقني الشكلي . ولقد التفت طه حسين الى ذلك في « حديث الأربعاء » حيث رأى الأمة العربية عامة « تندفع الى الأمام اندفاعاً قوياً في الحضارة المادية ، وتنجذب الى الوراء بحكم الدين وبحكم اللغة » . وهي لم تنتفع كثيراً في ثقافتها « الأدبية » من الحضارات اليونانية والهندية والفارسية إلا بما يمليه الشكل من نتف الحكم والامثال والمواعظ والوصايا .

ان الأسر المادي والشكلي لا يحتاج ، من أجل الانتباه إليه ، في أيامنا هذه ، حياةً وثقافةً ، الى دليل . فلقد أسرتنا الحضارة الغربية كما أسرت شعوباً كثيراً . ولكننا انفردنا ، في هذا الأسر ، بالجانب المادي في الحياة ، والجانب الشكلي اللفظي المفرغ من الدلالة ، في الأدب والثقافة . وتعليل ذلك يسير ايضاً . فثقافة الحضارة الغربية ، أدبية وغير أدبية ، معبأة بالروح ، شأن كل حضارة ، وبالمشاعر والأفكار والرؤى ، وما مفرداتها وصياغاتها ومصطلحاتها وتقنياتها وبنيتها إلا وجهها الخارجي . وهذه الروح والمشاعر والأفكار والرؤى هي لصيقة ، أولاً ، بتلك المفردات والصياغات والمصطلحات والتقنيات والبنيات ، ولصيقة ، ثانياً ، بتربة تلك الحضارة ومناخها . ولكن ميلنا الى « سحر الكلمة » هو الذي أهلنا الى مهمة الهرب من العواطف التي



ترتفع الى مستوى أفكار ورؤى وتصورات تسعى الى البناء والحركة باتجاه التكامل . وأهلنا الى مهمة التزام «سحر الكلمة» التي تولد عواطف لا دليل لها ، أو عواطف يقودها دليل «الحماس والفخر والمدح والهجاء» . وكلاهما يقودان الى «العرف العام» الشكلي المضاد للحياة .

والذي يملك بصيرة علي الوردي يملك ان يرى في قصائد عشرات الشعراء ونثر عشرات النقاد ومثقفي الأدب اليوم تلك النزعة «اللفظية» التي لا تكترث لنقطة التماس بين ما تكتب وبين الهواء العربي الذي يحيط الكتابة ، والأرض العربية التي تحمل الكتابة ، والزمن العربي الذي يتهاوى الى المنحدر دونها ، والتي لا تكترث ، أيضاً ، لنقطة التماس بين ما تكتب وبين «التجربة الروحية المستلبة» داخلها .

أشرت اكثر من مرة الى أن هذه الظاهرة ـ ظاهرة الهوة التي تفصل النص عن الحياة ـ هي ظاهرة تاريخية ، وتنتمي إلى الإنسان العربي . بل هي تنتمي ، إليّ انا الشاعر العربي ، والى تاريخي . واستعادتي لها يجب ان تكون ، بهذا المعنى ، جريئة ونقدية وغير متحرجة لانها تخص حاضري الوحيد الذي احياه ، ومستقبلي الذي سيحياه أبنائي . ولا مجد لشاعر دون وعي ونص يدعم الحياة . كما لا مجد لشاعر ينفرد بوعيه ، صادقاً كان هذا الوعي أو مفتعلاً ، عن المسار العام المحتفي بالوهم أو بالغيبوبة . ان جملة «وأنكرت إنكار البعير المرجّم» للشاعر طرفة الجاهلي ، مازالت تتكرر ، بذات الصيغة ، على امتداد عصور الشعر العربي ، حتى يومنا هذا . وليس غريباً ، أبداً ، أن تجدها اليوم تستعيد مجدها «حداثياً» بصورة اكثر عنفواناً . وأرغب الآن عن الشواهد ، فهي كثيرة وظاهرة لدى ممثلي الحداثة وما بعدها .

كما انني أشرت الى ان الظاهرة لا تمنع ان يكون هذا المسار قد أنتج شعراء كباراً كلبيد وزهير والنابغة وطرفة والأعشى وامرىء القيس ، مروراً



بأبي نواس والبحتري وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء ، وانتهاءً بأحمد شوقي والجواهري والسياب والبياتي ونازك وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور وأدونيس... الخ . وأن اكون أحد قراء هذا الشعر المحبين والمتحمسين له . فأنا انتمي إليه ، وفيه منبت جذوري وقوام جذعي وفروعي . ولكنني أجد ، عبر وجودي الشخصي ذاته ، وبدءاً من النص الشعري الذي أكتبه ، ان هناك ما يلفت النظر في الجاذبية التي تتلبسني باتجاه «سحر الكلمة» ، وباتجاه «البيان» بمعزل عن الدلالة الغائبة .

في الاشارة إلى هذا يبدو الدكتور علي الوردي متطرفاً حين يقول ان «الشاعر الجاهلي ليس شاعراً بالمعنى المفهوم عند المتمدنين ، انما هو بالأحرى محارب» والشعر لديه وسيلة يريد أن يتوصل بها الى مقصده . و«ان رنين الألفاظ أهم عنده من طرافة المعنى» و«ان اللغة تغلب عليها العواطف الجياشة ، ومن الصعب عليها اذن ان تتغلغل في دراسة الكون المحيط بها او تستخرج منه المعاني الجديدة» (اسطورة الأدب ٩٥) .

كلام الوردي قد يبدو متطرفاً لأذننا ووعينا نحن . ولكنه لن يبدو كذلك ، دون ادنى شك ، لقارىء الشعر الجاهلي من غير العرب . تماماً كما تنقلب الصورة حين نقرأ شاعراً كأبي الطيب فيبدو وكأنه لم يُكتب لأذن ، على هذه البسيطة ، غير الأذن العربية ، (وهو تعبير استعرته من الكاتب عبد الله القصيمي حول المتنبي في كتابه «العرب ظاهرة صوتية») .

بين هذه الاصوات الشعرية ، في الموروث الشعري العربي ، تفلت أحياناً أصوات منفردة تجذبها العواطف التي ترتفع الى مستوى أفكار . وأحياناً تفلت من طبقات الأصوات ، داخل صوت كل شاعر على حدة ، طبقة تتملكها ذات الجاذبية باتجاه المطابقة بين النص والتجربة الروحية المستلبة . واحياناً تنمو هذه الطبقة الفريدة على حساب الطبقات الأخرى



وتنفرد حتى تجعل من الشاعر منتمياً كلياً الى التجربة الروحية الحية ، (تأمل شاعراً كعمر بن أبي ربيعة مثلاً) أو الى التأملات والأفكار الجليلة (تأمل شاعراً آخر كأبي العلاء المعري مثلاً) . ولكن هذا الانفراد لا ينتهي دائماً نهاية صحية بفعل سطوة السياق السائد والعرف العام ، ووطأته التي تثقل على وعي الشاعر وقدراته فلا تترك له متنفساً . ولعل قراءة متأملة لديواني أبي العلاء «سقط الزند» و«لزوم ما لا يلزم» ولكتبه النثرية ، التي لا تقل أهمية ، تكشف عن الذي حدث لهذا الشاعر الكبير . وسأعرض لظاهرة أبي العلاء بعد قليل .

الأمر ينسحب على حلقة شعرنا الجديد بذات النسبة . فهناك من الأصوات الشعرية من يملك جاذبية باتجاه تلك المطابقة بين النص الذي يكتبه وبين التجربة الروحية الداخلية التي تمليه . يذهب اليها خالصة من كل شوائب السياق اللفظي السائد ، أو غير خالصة . وهناك طبقة صوتية من طبقات الصوت المنفرد الواحد ، تذهب هذا المنحى ، ولكنها تبقى أشبه بشواهد شعرية نضرة داخل نص في علم النحو أو العروض . ولكن الفرصة لتوفر «الشاعر» الشاعر ، بالمعنى الذي وفرته الحضارة الحديثة والحضارات الانسانية القديمة ، هي اليوم أيسر مما كانت عليه في كل مراحل الشعر العربي حتى الأربعينيات من هذا القرن .

ولكن ما الذي حدث ، منذ الأربعينيات والخمسينيات حتى اليوم ، ليقف حائلاً بين ثقافتنا الشعرية وتوفر هذا الشاعر ؟

سأرجىء الحديث عن ذلك قليلاً ، لأواصل متابعتي لـ «الهوة» وهي تتسع مع الأيام بين «النص الشعري» و«تجربة الشاعر» المستلبة في داخله .

فما الذي حدث في العصور العباسية المزدهرة ؟



لقد استحدث النقد الأدبي أولاً . واتضحت نقطة انفصال بين تجربتين شعريتين في مدرستين هما «البغدادية والشامية» ثانياً .

ان أهم مسألة أثارها النقد العربي القديم ، وشغل بها هي مسألة «اللفظ» و«المعنى» . ولم يجد النقد العربي الحديث بأساً من الانشغال بها هو الآخر . ولكن بصورة «حداثية» مصنوعة ، كالعادة . دون ان يتشكك ، ولو قليلاً ، بالمقصود بكلمة «المعنى» التي وضعت في مقابل «اللفظ» وهل هذه «المعنى» ، حين تقف مضادة للنزعة «اللفظية» ستشكل جوهر الانقياد الى تجربة الشاعر الروحية والى عواطفه التي تسمو الى أفكار ؟ هل هي ثمرة التأملات التي تشغل الشاعر ، وثمرة التساؤلات ؟ وهل ان الجاحظ في جملته الشهيرة كان يقصد بـ «المعاني المطروحة في الطريق» كل تأملات المعري أو السياب في الموت ، أو تأملات الخيام أو البريكان بالحياة ؟

ان مقصود «المعنى» لدى الجاحظ والنقاد العرب الآخرين انما ينحو منحى شكلياً ، بصورة مؤسفة ، هو الآخر . فهو لا يتجاوز «الأغراض» التي ألفها العرب في شعرهم . أو معاني الصورة الحبيسة داخل الاستعارة والتشبيه والمثل... الخ . ولذلك يقول الجاحظ «ان المعاني مطروحة في الطريق» للجميع . أي انها ليست بأي وجه ، المعاني التي تولدها المشاعر الداخلية الفريدة والخاصة للمبدع . انها معانٍ جاهزة خارجه تنتسب إلى العرف الشعري الشائع . وسيبدو هذا القياس مفارقة مضحكة لو نحن طبقناه على شاعرة مثل «سافو» أو شاعر مثل دانتي أو المعري ، أو على قصائد «يوحنا الصليب» أو «كبير» شاعر اللغة الأوردية . وحتى حين يرى الجاحظ استعصاء الشعر على الترجمة ، يراه استعصاءً في الشكل ، «ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب»(١٧) . ذلك لأن «المعاني» لديه هي الأفكار والأغراض التي اعتاد الشاعر على التطلع إليها خارجه .



ومما يؤكد ان المعاني انما تعني الافكار المطعمة ، شأن الصور ، في النص الشعري ، هو عناية الجاحظ ومعظم النقاد بموضوع «السرقة الشعرية» . فالجاحظ يرى ان المعاني لا يمكن ان تسرق . لا باعتبارها تجربة شعورية فريدة تخص شاعراً بعينه ، بل باعتبارها «صورة» حسمت ملكيتها لهذا الشاعر أو ذاك . وموضوع السرقة من الموضوعات الأثيرة في تقولاتنا النقدية اليوم . وما هي في حقيقتها الا صدى للوعي الشكلي لمفهوم «المعنى الشعري» .

الاشارة الى الجاحظ تذكر بدور المعتزلة الذين جعلوا من البلاغة عنصراً ضرورياً في الاقناع ، ومن الشعر مصدراً من مصادر المعرفة (لمقدار ما يتيح لدارسيه من معارف في الحيوان والانواء والنبات والأشربة) ، ووعاءً لهذه المعرفة (يمكّن شاعراً كبشر بن المعتمر من ان ينظم قصائد في الحيوان ، ويمنح الناشيء وسيلة صالحة) . وتركوا هامشاً منسياً جعلوا فيه الشعر «يضطلع بمميزات تتصل بحاجات النفس الانسانية» . وهذا الهامش الأخير الذي يشير الى مهمة الشعر الحقيقية سرعان ما تلاشى في ظل النزعة (الكلامية) والتعليمية . يعلق الدكتور احسان عباس على تأثير المعتزلة هذا بقوله : «كذلك فإن الحاح المتأدبين من المعتزلة على اتخاذ الشعر وعاءً للمعرفة ، كان ذا أثر في توجيه النقد الأدبي ، ولكن بطريقة سلبية ، اذ صادف ذلك انكساراً في الذوق الأدبي بين الأجيال»(١٨) .

يذكر الدكتور جواد علي ان العقل العربي في الجاهلية لا يملك القدرة على النظرة الكلية ولا يرى الأشياء كوحدة . بل هي تتفتت أمامه فيلاحق اشياء محدودة منها وينعكس ذلك في «الوصف» . والوصف ، كمفهوم نقدي عربي قديم ، ذو معنى شامل تكاد تنطوي تحته الأغراض جميعاً . وهذه النظرة الجزئية ، مقابل النظرة الكلية ، هي التي حددت مفاهيم «اللفظ»



و« المعنى » بالصورة التي نراها في كتب النقد . وهي التي حاصرت « المعنى » بهذا الحيز الشكلي للأغراض .

« ويستشف من أمثلة ابن قتيبة ان المعنى عنده قد يعني الصورة الشعرية مثلما يعني الحكمة . ولكن هذه الامثلة نفسها تشير الى انه يستمد حكمه من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة على الأكثر . ان قضية « اللفظ والمعنى » لم تتناول العمل الأدبي كله بحيث تتطور الى ما نسميه « الشكل والمضمون » ، ولا هي استطاعت ان تقترب مما يسمى « الصلة الداخلية » بين هذين ، ولعلها كانت ذات أثر بعيد في صرف النقد عن تبين وحدة الأثر الفني في مبناه الكلي ، غير انها رغم ذلك ، أسلم من الانحياز السافر الى جانب اللفظ »[١٩] .

ان المساواة في القيمة بين « اللفظ » و« المعنى » عند ابن قتيبة لم تكن تخفي شكلية « المعنى » . لأن « الصورة الشعرية » و« الحكمة » انما هي صيغ من العربية ذات دلالة . وهذه الصيغ انما تأتي شظايا تطعم النص الشعري الذي يخدم غرضاً خارج هموم الشاعر الداخلية . فهي تشبه المحسنات التي تروق « الغرض » الكاذب . أو هي في أحسن حالاتها متنفسات متفرقة لتجربة الشاعر المستلبة أو المقموعة .

في القرن الرابع الهجري يحدد ابن طباطبا صاحب كتاب « معيار الشعر » مفهوم « المعنى » على أنه « الأفكار » داخل النص الشعري بصورة جد مباشرة ولا تحتمل الالتباس : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شكل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين



ماقبله . فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها... »[٢٠] .

وهو في مكان آخر يرى ان « المحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على كل من كان قبلهم ، لأنهم قد سُبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح وخلابة ساحرة »[٢١] . وهذا يغض الطرف عن فرادة التجربة وخصوصيتها لدى الشاعر ، ويعزز فكرة « المعاني » التي هي « صور » و« أغراض » شائعة خارج « حاجات النفس الإنسانية » .

ابن أبي العون ، من نقاد القرن الرابع ، « يرى الشعر قائماً على ثلاثة أنحاء : المثل السائر والاستعارة الغريبة والتشبيه الواقع النادر وإن ما خرج من هذه الاقسام الثلاثة فكلام وسط أو دون ، لا طائل فيه ولا فائدة معه »[٢٢] . بالرغم من أن قدامة بن جعفر يؤكد على ان « المعاني » هي الأغراض التي فرض معظمها « العرف الشعري » على الشاعر . إلا أنه يفتح نافذة للشعر الحقيقي الذي ينتمي الى التجربة حين يؤكد على المحتوى الانساني للشعر حيث « لا يُمدح الرجل الا بما فيه » . ولكن هذه النافذة تظل مفتوحة على أفق نظري لا تماس لها مع الواقع الشعري . وهو واقع تشهد عليه النسبة الأكبر من القصائد التي تكتب وفق أغراض يغذيها الكذب والصنعة بالجمال والسحر . كما تعززه التيارات النقدية التي لا توافق رأي قدامة بن جعفر . فالآمدي وابن سنان مثلاً لم « ينظرا الى القضية من هذه الزاوية . فقد تقبلا القيم السائدة ، وتبنيا مفهوماً للشعر يدعم ما هو سائد ، ويوافق رغبات الحكام في تدعيم مواقفهم . ومن هنا تقبلا المفهوم الذي يرى ان الإنسان يولد مزوداً بصفات اساسية لا سبيل الى تغييرها ، تماماً كما انه لا سبيل الى تغيير العلاقات الاجتماعية ، التي يكتسب بفضلها الحكام كل خصائصهم »[٢٣] .



يطوّر ابن طباطبا موقف قدامة بإضافة موضوع «الصدق» ، الذي يبدو فاتحة لنظرة نقدية من الموروث الشعري . خاصة وانه يحدد في المستوى الأول ، من المستويات الثلاثة للصياغة الفنية الناجحة ، بأن «الصدق فيه داخلي ، يتصل بتوافق التجربة المعبر عنها مع ما في داخل المبدع أو إخلاصه في التعبير عنها ، فالشعر يحسن موقعه اذا أيدت أقواله « بما يجلب القلوب من الصدق عن ذات النفس بكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما كان يكتم منها... »(٢٤) .

سبق ان قلت ان داخل السياق الشكلي واللفظي السائد في الشعر الجاهلي كانت هناك ، بين الأصوات الشعرية ، وداخل طبقات الصوت الواحد ، نزوعات وتطلعات لكسر طوق العرف الشعري الذي يؤكد على أن الشعر «ديوان» الجماعة ، لا الفرد . تمحى فيه قوى التعبير عن التجربة الخاصة التي لا تأخذ بالثوابت المفروضة والمتفق عليها للنص الشعري . كالأغراض ومتانة اللغة والأسلوب ووعورته... الخ ليصفو الشعر قوة وسلاحاً للجماعة على حساب تجربة الشاعر الخاصة المقموعة والمطمورة بغبار النسيان . تلك الأصوات والطبقات الصوتية ليست مفردة ومفصولة إلى الحد الذي تبدو فيه ظاهرة ذات قيم خاصة . صحيح ان النقاد القدامى يفردون طرفة بن العبد ، وعنترة والخنساء كنماذج من الشعراء جرت على السليقة ، مأخوذة بالمعاني التي تعتمل داخلها ، لا بالقوة اللفظية . الا ان هؤلاء أسرى قيود «الخضوع للعرف والشكليات التي اصطلح عليها الشعراء والناس» ، أيضاً ، فهم جزء من حياة عامة لا سبيل الى تعزيز الفردية فيها شعرياً . بالرغم من ان ما يفرد هؤلاء عن معظم شعراء مرحلتهم الجاهلية هو المصاب الروحي ، أو التجربة الروحية المتميزة (الحرية لدى طرفة وعنترة ، والفقدان لدى الخنساء) ، ولكنها في ذاتها ليست كافية ، الا ان هؤلاء الشعراء



بالإضافة إلى بضعة خروجات عن السياق داخل أصوات شعرية أخرى منحت فتحةً للتنفس الفردي والافلات من قبضة المدح والفخر والهجاء .

هذا التيار تواصل ، مع تواصل الشعر العربي ، ولكن على هامش التيار الأشمل الذي بدأ بـ «التحكيك» و«الحوليات» وكد القرائح . حتى سُمّي هولاء بـ «عبيد الشعر» . أي ان الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى ادخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يتلمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ ، كما يقول الجاحظ . ويواصل ، بأنهم لولا ذلك لذهبوا مذاهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً رهواً وتنثال عليهم انثيالاً .

العصر الاسلامي الأموي لم يخف تمايز هذين المذهبين . فقد أعطى للتيار الهامشي الأول «عمر بن أبي ربيعة» ، صوت التجربة الحقيقية التي تغترف من الحياة ، وتمنح اللغة دفقها وحرارتها . ولكن عمر بقي مفرداً داخل سياق عبيد الشعر الذين ينحتون في صخر الألفاظ وأغراض (المدح والفخر والهجاء) من أمثال الأخطل والفرزدق والحطيئة... وآخرين . ولم تتسع دائرة التيار الهامشي كثيراً متمثلاً بنموذج «عمر» الاستثنائي الا في العصر العباسي . ولكنها أخذت في هذه المرحلة هينة على شيء من التعقيد والاضطراب والتداخل . خاصة وان السلطان وهيبته أصبح اكثر انفصالاً وارتفاعاً عن جمهور الناس والشعراء معاً . وأصبح المدح وهو وسيلة العيش الوحيدة غرضاً شعرياً أبعد استقلالاً عن الشاعر مما كان عليه في كل المراحل السابقة . أي انه أصبح كذبة خالصة لوجه الشعر ، لا يجد شاعر من طراز أبي نواس بأساً من الخوض فيه من أجل لقمة العيش أو رفاهيته ، بالرغم من أن قلبه لا يسكن الا خمارةً أو جسد معشوق .

في الحاضرة العباسية «بغداد» اختلطت البداوة العربية بروافد حضارات جديدة ، والحياة المدينية اتسعت للوفرة والنعيم والبؤس معاً ، بحيث أعطى



كل هذا فرصة للتيار الهامشي في ان يأخذ مداه ، ولكن ليس المدى الصافي الذي تمتع به عمر بن ابي ربيعة ، وهو أمر واضح السبب كما أشرنا سابقاً . ان الميل الى كتابة الشعر وفق الطبع والسليقة وجد مواهب رائعة في كل من بشار بن برد وأبي نواس وابن الرومي . ومعهم كادت كفتا ميزان الشعر بين اصحاب «التجربة الروحية» وأصحاب «التجربة التقنية» ان تتعادلا . إلا أنني فضلت استعمال مصطلح «التيار الهامشي» دلالة على التجربة الأولى لأنها ، على امتداد تاريخها ، لم تصفُ تماماً لنفسها ، ولم تحقق منجزها الشعري الحقيقي بصورة كاملة الا في مرحلة الحداثة الشعرية التي شهدناها ، منذ الخمسينيات ، وعلى يد بضعة شعراء معدودين ، لا يشكلون قياساً عاماً ، بل بذرة صغيرة كفيلة بإعطاء فسحة من الأمل للشعر العربي القادم . ان ذلك التيار بقي هامشياً ، رغم كثرة الشعراء الذين حسبوا عليه عددياً . فهم لم ينتموا لتجربتهم الروحية على طول الخط ، ولم ينكروا «الأغراض» الشعرية تماماً ، ولم يمتنعوا عن إفساد لغتهم بالمحسنات في أحيان كثيرة ، ولم ينفضوا ثيابهم وأرواحهم من النزعة العصبية والبدوية بصورة خالصة .

انتسب اكثر هؤلاء الشعراء ، شعراء الانتصار للتجربة الروحية ، الى مدينة بغداد . ولذلك سمي تيارهم بـ «تيار المذهب البغدادي» . انهم الجذوة التي استمدت حرارتها من شعراء «الالهام» الجاهليين وشعراء «الطبع والسليقة» . ولقد وجدوا في الحاضرة الجديدة فرصة مزيد من الانعتاق من وطأة «العرف الشعري» السائد المأخوذ باللفظة واللغة وعبودية الاغراض . أي انهم حاولوا ، لعوامل جديدة ، الافلات من «الطبيعة» العربية ، التي لم يعد ممكناً فيها الفصل بين عبودية «الأغراض» الاساسية (المدح الفخر والهجاء) ، وعبودية سيادة اللفظية المصوتة وما تلحقها من محسنات الفرد العصبية لنفسه أو لقبيلته .



«المذهب البغدادي» هو انتصار للتيار الهامشي ، تيار التجربة الروحية ، الذي منحه ، على حياء ، شيئاً من الحياة رواد قدامى ، من امثال طرفة وعنترة والخنساء وعمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وبضعة آخرين . على ان شعراء آخرين كباراً أسهموا جزئياً ، عبر شذرات من قصائدهم ، ولحظات من تجاربهم كامرىء القيس والأعشى ولبيد . ولكننا يجب ان لا نغفل ان الجميع كانوا ممثلين كباراً لقوة حياة عربية لها خصائصها التاريخية . وانهم كانوا أعجز ، بحكم شرطهم الإنساني ، من اختلاق معجزات والخروج عن «العرف» الذي تجسد في النزعة اللغوية في الشعر .

في الطرف الآخر ، وجد السياق الشعري السائد بحبوحة عيش أوسع في بلاد الشام ، معقل الحاضرة العربية الخالصة التي لم تدخلها الروح الجديدة الخليطة . هناك تواصل «المحككون» دون معكرات . يأخذون الشعر ، على هدى الأقدمين ، بالكدح والتشذيب اللفظي والتأنق الشكلي ، محتفلين بالأغراض والعصبية الفردية والقبلية . ولقد شكّل هذا السياق السائد «المذهب الشامي» . «ومن أبرز خصائص الشاعر الشامي الجدّ ، فقلما مال الشاعر الشامي الى الهزل أو المرح في شعره ، ومنها إعجابه بالفنون القديمة كالنسيب القديم ، سواء أأحب حباً عفيفاً أو حباً مادياً أو لم يحُب قطّ ، ومنها الفخر بالعرب في شعره ، سواء أكان عربياً كالبحتري والمتنبي ، أو فارسياً كمسلم بن الوليد ، أو رومياً كأبي تمام . ومنها الحماسة... سواء أكان فارساً وخاض المعارك كالمتنبي وأبي فراس ، أو جباناً كالبحتري . ومنها تكلف المعاني البعيدة والغوص فيها . ومنها تكلف الألفاظ الغريبة . ومنها تكلف التشابيه والاستعارات والبديع (الجناس والطباق) خاصة ، حتى ان الشاعر الشامي ليحاول الا يُخلي بيتاً له من ضرب من ضروب البديع ، ومنها الإتكاء في التشابيه والاستعارات على قضايا المنطق والنحو والفِقه



وغيرها من العلوم . من أجل ذلك ظلت القصيدة عند الشاعر الشامي على شكلها القديم تجمع فنوناً متعددة .

أما سبب اتساع المذهب الشامي منذ صدر العصر العباسي فراجعٌ الى ان خصائص الأدب المحدث (ومعظمها على المذهب البغدادي) كانت شائعة لدى شعراء اتهموا بالزندقة حيناً وبالشعوبية حيناً آخر . ثم كانوا من الذين يفضلون الحياة الفارسية ، وممن نالوا حظوة عند رجال الدولة الفرس ، فلما نكب الرشيد البرامكة حدثت ردةٌ الى الحياة البدوية والى خصائص الشعر البدوي (وهذا جانب من الشعر الشامي) . ولما أصر الخلفاء والوزراء والأمراء على ان يَمدحوا بشعر على المذهب القديم مع الوقوف على الاطلال لم يجد الشعراء المتكسبون بُداً من موافقة هؤلاء على هواهم وان لم يكن ذلك رأياً لهم ، ـ كما كان شأن أبي نواس مثلاً ، وكذلك كان ثمة شعراء لم يشاءوا ان يتركوا المذهب البغدادي ولو أدى ذلك الى ان يخيبوا عند الممدوحين ويخسروا دخلهم من المديح بالشعر ، كما كان شأن ابن الرومي »[٢٥] .

ان الجدّ الذي التزمه شاعر المذهب الشامي لم يكن « جدّ » الحياة ، بل جدّ « العرف الشعري » الذي تتسم لغته بالرصانة . وجدّ الاغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب « صناعة الشعر » ، خارج جسده وروحه . فهو يكتب في « غرض » الحب حتى لو لم يكن عاشقاً ، وفي « غرض » الفخر بالعرب حتى لو لم يكن عربياً ، وفي « غرض » الفخر بشجاعته حتى لو كان جباناً . والاغراض القائمة في محراب الفن ، اذ خلت من الحياة ، انما تحتاج للتلميع بالمحسنات ، تماماً شأن الزخرف ، على ان الزخرف وحدات مكتفية بذاتها كأشكال بصرية تختلف ، في جوهرها ، عن اللغة الشعرية . ولذا لا بد للشاعر من السعي وراء الألفاظ الغريبة المتكلفة والبديع . وهو اذ يحتفي هذا



الاحتفاء بالشعر القائم بعيداً عنه في محراب « صناعة الشعر » ، انما تشفياً من « التيار الهامشي » في الأدب المحدث ، المتهم بشيوع الافكار والحيرات فيه ، والمستأنس بتجربته الروحية المتعالية على « الأغراض الكاذبة » ، بحيث يبدو عدم ثقة الخلفاء والوزراء والامراء به ، كوسيلة للمدح صالحة ، في مكانه تماماً ، حتى ان وطأة الحياة المعيشية وسطوة « العرف الشعري » كانت من الثقل بحيث حاصرت شعراء كأبي نواس ودفعتهم الى الانحناء ، أو شعراء كابن الرومي الى الخسران حتى في محاولتهم الاستجابة .

ان المذهبين البغدادي والشامي ، على شدة اختلافهما عن بعضهما ، لم يستطيعا التفرد بالخصائص ، كلاً على حدة ، بل ألقى كل على الآخر شيئاً من ظله . خاصة ظل المذهب الشامي الأثقل موروثاً وحضوراً وعروبة .

وان المذهبين البغدادي والشامي اللذين توّجا جذريهما الممتدين بعيداً حتى الشعر الجاهلي ، تواصلا مع سنوات القصيدة العربية حتى شعرنا الحديث ، آخذين لبوس المرحلة ، قادرين على التكيف . وقد يبدو اجتهادي هذا ، لكثيرين ، قسرياً ، بفعل حداثة لم تترك مستقراً لموروث ولا قاعدة لثوابت مذهبية . إلا انني لا أملك أي افتراض غير الذي افترضت ، الا اذا توهمت ان وجودنا العربي قد انقلب على نفسه ، كما انقلب الغرب على نفسه ، منذ عصر حداثته الذي بدأ قبل ثلاثة قرون أو تزيد . وانه يقبل على انقلاب جديد على حداثته كما يقبل الغرب اليوم على ما بعد الحداثة!

ما من أحد يملك دليلاً على ذلك ، لا من لغتنا العربية التي ما زالت تقبع في جذر الكلمة الثلاثي في القواميس التي انشئت قبل قرون طويلة ، ولا من بنياننا الروحي الذي تعصف به المذهبية الدينية والطائفية ، ولا من بنياننا الاجتماعي .

المذهب البغدادي وريث شعراء التبسط والطبيعة والخبرة الروحية مازال ،



كما كان ، يجري ولكن على هامش المذهب الشامي وريث شعراء الكد والتعمل والأغراض . يجري في شعرنا الحديث ، كما كان يجري في الشعر القديم ، منتصراً للحياة التي تتوهج في مختبر تجربته الروحية ، وحذراً من ان يخوض في « غرض » خارج خبرات روحه . عارفاً ، بفعل الخبرة والوعي ، ان هذا « الغرض » قادر ان يأخذ أقنعة شتى ذاتِ هيئات تلائم كل عصر . لأنه يعرف « الغرض » من طبيعة جوهره ، التي تتمثل بالهوة التي تفصل « صناعة » القصيدة عن الخبرة الحية للشاعر . فقد يكون الغرض عارياً ، كما كان ، في المدح والفخر والهجاء ، أو مقنعاً ، كما كان في الشعر الدعائي الاسلامي ، أو مقنعاً كما سيكون في الشعر المذهبي ، السياسي ، الهادف ، الملتزم . وحذراً ، أيضاً ، من ان يستسلم للفظ والشكل خارج خبرات روحه . عارفاً ، بفعل الخبرة ذاتها ، ان هذا اللفظ والشكل المنتصرين قد يأخذان أقنعة شتى ذات هيئات تلائم كل عصر . لأنه يعرف اللفظ والشكل من طبيعة جوهرهما ، التي تتمثل بالهوة التي تفصل « صناعة » القصيدة عن الخبرة الحية للشاعر . فقد يكونان عاريين ، كما كانا ، في المحسنات ومرصعات البديع واللغة الرفيعة ، أو مقنعين ، كما سيكونان ، في نصوص تعتمد الصور المتراكمة المدهشة ، أو الصور المشظاة ، أو الاستعارات التي تسعى الى الغرابة والخروج عن المألوف ، واللعب اللفظي ولكن بدربةٍ حداثية تعتمد المهارة والذكاء ، كما تعتمد الشكل المفتون باللعب ، أبيض أو مفتوحاً أو مدوراً أو حراً أو نثرياً... الخ . لا شك ان الاستعارة العمياء من الغرب لها دورها الكبير فيما نراه في هذا الهوس الذي يأخذ بتلابيب القصيدة الحداثية اليوم ، الا اننا لن ندرك جوهر الظاهرة في اعتمادنا عامل الاستعارة من الغرب وحده سبباً لها ، دون ان نعطي عامل الاستعداد الوراثي الكامن داخل الشاعر العربي وداخل القصيدة العربية التي تمنحه الدور الاساس .



المذهب البغدادي الذي يجري على هامش السياق الشعري السائد حتى اليوم ، يعرف كل ذلك . وهو بهذه المعرفة يعزز لديه اعتماده على الخبرة الروحية ، ويستعين من موروثه ، من حيث يعي ذلك أو لايعيه ، بأصوات طرفة وعنترة وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس وابن الرومي والمعري ، موصلاً تلك الجذور بالفروع التي تمتد حتى السياب وأضرابه في المدرسة الحديثة ، دون ان يغفل ان هذه «الخبرة الروحية» في الشعر لا تعدم تماماً لدى المدرسة الشامية ، فشعراؤها منذ النابغة ، مروراً بالبحتري وأبي تمام حتى ادونيس ، لا يخلون تماماً من تلك التوهجات ، التي تردم «الهوة» بين «الصناعة» والحياة ، بين النص الشعري والخبرة الروحية . الا انه يعرف ايضاً ان لا سبيل الى الخلاص مما هو جوهري فيها . مما هو عُرفي لم يألف العواطف التي تتسامى ، بفعل قوة الوعي ، الى أفكار . تسعى أبداً الى البناء لا الهدم . الى المسؤولية لا اللامبالاة . الى المعنى لا الى الشكل .

ان تضاريس هذين التيارين في شعرنا الحديث لا سبيل الى انكار معالمها ، التي أزعم انها واضحة تماماً . سأسعى فيما بعد الى الاحاطة بهما . والآن لأواصل الحديث عن ملامحهما داخل الموروث ذاته .

المدرسة البغدادية ، التيار الهامشي قياساً إلى تيار الشعر العربي السائد ، ظلت ، اذا صحت التسمية ، ممتدة خارج حدودها التاريخية في العصر العباسي ، ثقيلة الوطأة على الذوق الرفيع المتمثل بمؤرخي الشعر ونقاده وكتّابه داخل المسار المشروع العام . ولعل خير نموذج وقع عليه بصري تعليق الدكتور عمر فروخ ، في تاريخه الموسع للأدب العربي ، على الشعراء المحدثين . فأدبهم ، قياساً الى الأدب القديم الذي كان «أحسنَ تعبيراً عن معاني الانسانية الصافية» ، انما انصرف الى «منازعِ النفسِ



الشخصية منقطعةً عن كل شيء الا عن وساوسها الآنية النابعة في الاكثر من رغباتها الشخصية» . «المعاني الانسانية الصافية» ، أي الخالصة من شوائب ما هو شخصي ، لأن «الروعة الخالصة التي جاءت في الشعر القديم كانت أشد تعبيراً عن الشعور الفطري في الفرد المتصل بقومه وبتاريخ قومه الأدنين» . وهذا الحنين ، عبر عثرات المحدثين ، يتضح اكثر في الفقرة التالية : «وبعد ، فإننا في بعض أدوار حياتنا ، بعد العشرين والثلاثين ، نوغل في الاعجاب بنفرٍ من الشعراء المحدثين لتطرفهم في الانفلات مما حاولت أن تقيدهم به أحوال أزمانهم لأننا نحن نحاول في تلك الفترة من حياتنا ان ننفلت مما انفلتوا هم منه ، فنحن ، من أجل ذلك ، نحب أن نجاريَهم تعصباً لأنفسنا لا إذعاناً لما في شعرهم ذلك من الحق أو من القيمة . نحن نحب بشاراً وأبا نواس وابن الرومي حباً جماً ، ويعجبنا شعرهم إعجاباً كبيراً . ولكننا لا نكاد نجاوز السن التي يندفع فيها الانسان مع عاطفته الثائرة حتى نعود الى الأدباء القدماء أو ننتظر مجيء أبي تمام والمتنبي كي نرتاح في حدائق شعرهم ونجد في شعرهم صدى لحقائق الإنسانية المطلقة وصقالاً دائماً للعقل الذي هو الفارق الوحيد بين الإنسان المتطور صُعداً وبين الإنسان الذي انحرفت به منازعه الأولى مرة فلم يعد بعدها الى سمت الإنسانية الأصيل»(٢٦) .

هذه الرغبة للعودة الى التيار الشكلي العرفي ، بعد التخبط اللذيذ الحي في وحل خبرات الروح ، يبدو طبيعياً . بالرغم من ان الدكتور فروخ يستعمل مفردات لا يصعب استبدالها بأخرى أقرب الى الحقيقة النفسية . فالاستراحة في حدائق شعرهم انما هي استراحة في عناصر الصنعة الفنية المهذبة من معكرات العواطف الشخصية والخبرات الفردية . وحقائق الانسانية المطلقة هي التجريدات الذهنية التي تتجلى في الحكم والأمثال... الخ (ولقد عادت هذه



التجريدات الذهنية في الشعر الطليعي اليوم ولكن بتجليات تناسب صيغ الحياة الحديثة!) .

شعر أبي نواس واشباهه ، وشعر عمر بن ابي ربيعة من قبله ، وابن الرومي وابي العلاء من بعده ، لا تهمه «الأغراض» ولا صنعة الفن الرفيع ولا متطلبات الاعراف الشعرية المفروضة من الخارج . على انه لا يملك الا ان يستجيب احياناً لما تريد بفعل طغيانها . ولكن لا عن رضاً ورغبة . بل تلهمه القوى الخفية في داخله ، تلك التي تفرده عن محيطه ، تماماً كما ستلهم أضرابه الآتين في زمن «الحداثة» ، أولئك الذين سيمتنعون ، كما امتنع ، عن الاستجابة للأغراض وهي تأخذ أقنعة ملائمة لعصرها ولكن بأسماء جديدة مثل «الشعر القومي» «الشعر الوطني» «الشعر التقدمي» ، «الشعر الكوني» ، «الشعر الجديد» ، «شعر التمرد»... الخ . سيمتنعون عن الاستجابة لأنهم يعرفون ان الاعراف ذاتها ولكنها ، هذه المرة ، أقنعة مستعارة من الغرب كما يستعار الثوب .

كان أبو نواس لا يحسن الشعر الا في الغزل والخمرة ، وكان يكره صناعة الأدب كرهاً شديداً . وهذان شرطان مهمان للشاعر المحدث في زمنه . ومهمان للشاعر الحقيقي في كل زمان : ان يحسن الاستجابة للقوة الخفية في داخله ، وان لا يؤخذ باللعب الشكلي الذي عماده الذهن والذكاء .

ومن المعروف ان كل الشعراء الذين يشاركون أبا نواس وعمر بن أبي ربيعة من قبله هذا الانتماء الى الخبرة الروحية التي تعتمل في الداخل ، والذين يرون ان الشكل الرائع انما يتولد من المعنى الداخلي الرائع ، والشكل المتفرد انما يتولد من الخبرة الداخلية المتفردة... الخ ، كانوا خارج دائرة «الاغراض» و«المحسنات» .

وبالرغم من ان هذا الخروج كان عيباً عند كثير من النقاد ، ومازال



يشكل عيباً في العرف الذوقي والنقدي اليوم ولكن بقناع آخر ، الا ان ذواقة حصيفاً كالجاحظ يجده ، على العكس ، دليل شاعرية . فهو يكتب عن أحدهم ، وهو العباس بن الأحنف ، قائلاً : «لولا ان العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قدر ان يكثر في مذهب واحد لا يجاوزه . لأنه لا يهجو ولا يمدح ولا يتكسب ولا يتصرف . وما نعلم شاعراً غيره لزم فناً واحداً لزومه فأحسن فيه وأكثر»[٢٧] . ذلك ان العباس بن الأحنف قصر شعره على الغزل والوصف ولم يتجاوزهما الى مدح وهجاء . ولا أحسب أنه فكر في ذلك ولا تعمده . تماماً شأن ابن الرومي الذي ملكته جاذبية الوصف والتحليل الموسوس بالتفاصيل ، حتى وهو يخضع قدراته للتفاصيل الأخرى . ويعترف مؤرخ الأدب ان ابن الرومي لم يكسب من وراء مدائحه ، لأنه خيب أمل الممدوحين وخسرهم ، بسبب تمسكه بطرق التعبير الشعرية التي تلاحق المعنى . وهي احدى خصائص المذهب البغدادي[٢٨] .

ان أبا نواس ومدرسته ، على هامش المدرسة اللفظية السائدة وخارج دائرتها ، يكشفان في الشعر عن هوية الإنسان كتجربة فريدة . عبر الحيرات والتساؤلات بكل ما تنطوي عليه من ضعف وعزلة ولا يقين . ولذلك تجد فيها اكثر من صدى عميق لتلك التي سنرصدها لدى شاعر كالسياب بعد اكثر من الف عام . على العكس ، تماماً ، مما تعثر عليه في التيار السائد من نزعات الروح البدوي في الفخر المعبأ بمشاعر الأنا المتضخمة القادرة ، المفتونة بوهم عصا موسى السحرية على التغيير . لا يدخلها الوهن والضعف وانكسارات الخيبة ، الا اذا كانت على هيئة كليشات لفظية وتركيبات بلاغية مصنوعة ، تماماً شأن الألفاظ والتركيبات البلاغية المصنوعة التي تشير الى تضخم الأنا .



شكّل أبو تمام ومدرسته ، وهما التيار الذي يقبض على مجرى الشعر العربي في كل أزمنته ، حزام أمان في وجه الشعر الذي يصل نصّه بالخبرة الروحية مباشرة ، والذي يسعى للكشف عن هوية الإنسان الفريدة ، وليدة خبرة الحياة .

كان أبو تمام أحد اعلام المذهب الشامي الكبار ورأس المجددين المحدثين . ولقد اعطى لمعنى «التجديد» طابعاً ظل يتردد صداه في «تجديد» اليوم بصورة واضحة . وليس غريباً ان تجد الكثير من شعرائنا الكبار اليوم يستعيدون ، في معرض احتفائهم بحداثتهم ، ثورة أبي تمام الحداثية في زمنه . ولكن ما الذي فعله أبو تمام ؟ لقد عزز بصورة مذهلة ، بفعل شاعريته وذكائه الحاد ، كل العناصر التي تدهش الذائقة الشعرية عن خبرة النفس الحية في النص الشعري . بتعبير آخر ، عمّق الهوة التي تحدثت عنها بين النص المكتوب والخبرة . سلب من المخيلة ، أو ساعد على سلب ، جذرها العاطفي وربطها بالذهن . اقتصر الشعر لديه على «غرض» المدح ، اكثر الأغراض علاقة وطيدة بالكذب والاستيهام . وليس محض صدفة أن يكون تأليفه لكتابه الشهير «ديوان الحماسة» أول مبادرة نقدية أسست لشرعية «الأغراض» الشعرية . بالرغم مما ينطوي عليه الديوان من ذائقة شعرية مرهفة في الاختيار جعلت التبريزي الشارح يرى «أن أبا تمام كان في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره» .

وضع أبو تمام «ديوان الحماسة» حين نزل ضيفاً على أبي الوفاء بن سلمة ، في منطقة جبلية شرق العراق . وكان ثلج الشتاء قد قطع الطرق ، فصرف الشاعر وقته بين رفوف مكتبة أبي الوفاء الغنية ، ينتخب من دواوينها وكتبها الشعرية ماشاء له ذوقه المرهف من أبيات ومقطوعات يستلها من القصائد ، ويفردها في أبواب ، يخدم كل باب «غرضاً» شعرياً بذاته . هذه



المقطوعات لم تكن تشكل اغراضاً مستقلة في ذاتها داخل القصائد التي قرأها أبو تمام . خاصة القصائد الجاهلية الطويلة . ولكن أبا تمام في محاولته المنسجمة مع طبيعة وعيه الشعري ، أسهم في بناء صرح «الأغراض» ، المستقلة خارج ذاتية الشاعر ، نقدياً . وهذا الاسهام يملك القاعدة التي تبرره داخل العقلية الشعرية العربية . كما ان معظم الذين جاءوا معه وبعده اعتمدوا هذا المذهب .

بهذا تبدو «حداثة» و«تجديد» أبي تمام على قدر من الازدواج . فهي تخفي وراء طليعيتها الشكلية جوهراً صلباً لتعزيز العرف الشعري التقليدي الذي يلغي ذاتية الشاعر وفرادة تجربته الداخلية ، ويعوض عنها بذكاء الكلمة وذكاء الجملة (الصورة) وإدهاشهما . وبهذا يكون أبو تمام قد كرس موهبته الضخمة لصالح المخيلة التي تعني ، وهي تتجرد من مشاعر وأفكار الشاعر الحبيسة ، «قوة في جزالة الألفاظ ومتانة التركيب وتكلف الصناعة المعنوية والصناعة اللفظية والولع بالإغراب في تقصي أوجه المعاني وفي التشابيه والاستعارات» .

أنت تملك ان تستبدل هذه المفردات النقدية الاطرائية القديمة بمثيلات لها حديثة الطابع («الشعر عنده ليس أسير الحياة بل آسرها ، يكيفها ويختارها ويخلقها على مثال فني خالص»! كما يقول أدونيس) . ولكن ذلك لا يخفي المفارقة الظاهرة التي تتلبس كلمات نقدية مثل «الجديد» و«القديم» في المصطلح النقدي العربي . لأن كليهما مستقلان عن الكائن البشري الحي الذي أطلقها . انها تعبير عن «مثال فني خالص» . ولذلك قد يبدو لي هذا الانقطاع عن خبرة الحياة والتوسل بـ «البدعة» إحدى علائم «المحافظة» و«التقليدية» لأنها تشاكل من حيث الجوهر ، الطبيعة «الشكلية» «اللفظية» للشعر العربي . ولا يعنيني كثيراً الحذق في استعمال



المصطلح النقدي ، فتبدل ألوان الخيال الشعري هو صناعة معنوية لا يختلف من حيث جوهره عن اللعب بالألفاظ في الصناعة اللفظية ، اذا ما كان كل منهما منقطعاً لنفسه عن تجربة الشاعر الداخلية ، ومستقلاً عن حيراته وتساؤلاته .

الجديد هو جديد الخبرة . وعبرها وحدها يكون الخيال جديداً ، وتكون الألفاظ جديدة . ما من جمال في المخيلة والألفاظ في ذاتهما . إن المعنى العميق ، وليد الخبرة الوجدانية الواعية ، هو الذي يفرز الصورة العميقة والشكل العميق . وما مراجعة الشاعر لمعناه وشكله الا مراجعة المحترس المشذب .

هذه القاعدة قد لا تبدو ضرورية وملحة ، في شعر وأدب أحد ، قدر ضرورتها والحاحها في الشعر والأدب العربيين ، بسبب آفة اللفظية والشكلية التي استحوذت عليه ، حتى أصبحت طبيعة فيه . ومن هنا يتولد احتراسي ، ودعوتي الآخرين الى ذات الاحتراس ، من خداع النفس بالمفاهيم الشكلية للتجديد ، وبتوليد الألفاظ من ألفاظ ، واستحداث «المفاجىء والصادم» من المحسنات والاستعارات .

ان هوية عمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس وابن الرومي تبدو بشرية تماماً . في حين لا تبدو هوية أبي تمام كذلك . إن خبرته الروحية مستلبة ، وعواطفه الانسانية مقموعة ، بفعل «حداثته» . وهو أمر ينسحب على معظم الشعراء في عصره . وقد ينسحب حتى على الشعراء من «المذهب البغدادي» . كما ان هذا الأمر ينسحب على بعض شعراء المدرسة الحديثة في عصرنا هذا . خاصة أولئك الذين طوتهم موجة الحداثة الشكلية كما طوت أبا تمام .

ان فرادة الخبرة الروحية تتضح ، بالضرورة ، عبر النصوص . ولذلك



يسهل على المخيلة ترسّم ملامحها ، وعلى الرسام وضع خطوط تعبيرية لصورتها المرئية . في حين تعجز المخيلة والرسام عن صنع الشيء ذاته مع نصوص المهارة اللفظية وفطنة الخيال المدهش . لأنهما يعكسان ذهنا رفيعاً لا روحاً عميقة : والشعر والفن عموماً ، يخرج من الثاني لا من الأول . والقيمة الجمالية تتحقق في فرادة الخبرة الروحية (أبو نواس والسياب نموذجاً) ، لا في الشكل الذي تفرزه . بمعنى آخر ان التجربة الداخلية الشغوفة في الذهاب بعيداً من أجل الكشف عن جوانب اضافية لـ «حقيقة» الكائن الانساني ، حسنة كانت هذه الحقيقة أو بشعة ، هي ذاتها المولد للقيم الجمالية ، وهذه «الحقيقة» هي ما يفضل الكاتب الروسي الأصل «تدوروف» ان يطلق عليها اسم «الجمال» ، نافذاً بين موقفين نقديين شائعين ، يرى أحدهما الشعر منقاداً الى الموقف الاخلاقي ، كما ينقاد الفن الى الحياة . في حين يجد الآخر الشعر أرفع وأكثر تجرداً من الموقف الاخلاقي ، شأن الفن الذي يسمو على الحياة .

ان «الحقيقة» الداخلية ، التي يحاول الشعر ان يكشف عنها ليتمثلها ، تنطق عن «الجمال» فيه . والتمثل هو الذي يدل على عظمته . وان استسلامه لأية متطلبات خارجية لا تؤدي إلا الى إفساده[٢٩] .

واشارة «تدوروف» هذه تعزز القناعة بشأن القيمة الجمالية في الشعر . إن ما يبدو «جميلاً» لدى أبي نواس والسياب هو الحقائق الجديدة والمفاجئة في خبرتهما الداخلية الفريدة ، لا في صورهما الجديدة المفاجئة . ان «الجمال» لا ينفرد في «الصورة» أو «البنية» أو «اللغة الشعرية» أو «الشكل» عموماً ، بل هو الذي ينفرد في حالة الكشف عن معنى ، عبر مشاعر شديدة الفرادة والشخصية : انه جمال اختيار العبث سبيلاً لاختراق حجب الحياة الخارجية . جمال الاستغراق الارادي بإرباك الحواس عبر



الخمرة . جمال التواطؤ الفاوستي مع الشيطان . جمال توحيل المعارف المشتركة بالممارسة الفردية ، والأساليب الشعرية المتعالية بالعزلة الشعرية عن أي اسلوب . جمال مشاعر الذنب لدى المتمرد . وجمال موارد الحكمة في إفلات المراهقة من الحكمة . جمال التناقضات . انه جمال أبي نواس الذي يخصه وحده ، اذا اردنا أبا نواس نموذجاً .

وعبر شبكة الخطوط الحية التي تصبح فيها «الحقيقة» و«الجمال» قيمة واحدة ، تستطيع أن تستل الخط الذي ترسم فيه «البورتريت» الملائم لأبي نواس . وكذلك الشأن مع السياب : ارتباك الحواس . الحنين الى الموت . الإحساس بالخطيئة بفعل سطوة الخارج الذي لا يعرف الرحمة . انتساب الإشراقات النورانية الى مملكة سفلى . الهرب المرير من الحياة والناس وقد أثقلاه بالشروط التي لا تحتملها قواه الروحية والعقلية والجسدية . هذه جميعها حقائق جديدة ، وقوى جمال جديدة .

ولعل التمثل بشاعر المعرة يقطع السبيل أمام أي شك بشأن الجمال الذي يتجسد من قوى المعنى المتفجرة . إن ما يذهل في أبي العلاء ليس الاستعارات الرائعة ولا المجازات . فهذه وسائل كل شاعر كبير . ولا يمكن أن تستقل لتشكل امتياز الشاعر الوحيد . وجمالها يكمن في جمال الحقيقة التي تقود إليها . إن ما يذهل في أبي العلاء هو هذه الدوامة الليلية المعبأة بالحيرة واللايقين . هذه الانحناءة المشفقة على ابن آدم . هذه التساؤلات المسؤولة ، القاصرة عن احتمال مسؤوليتها ، والمثقلة بفعل ذلك بالقصور والذنب . هذه السخرية من نبوة الأنبياء فكيف بنبوة الشعراء! والسخرية من غطرسة الذات المتعالية ، ومن معارف اليقينيين والواثقين بما يرون وما يقولون ثقة أبناء العقيدة .



إن جمال شعره ، الذي هو ملء الكيان لدى المتلقي ، روحاً وعقلاً ، هو الانعكاس الحسي المدرك لحقيقة عالمه الداخلي . إنه جمال لا يجعلك تكتفي به ، حتى لو كانت به الكفاية . بل يدعوك الى تجربة الفرد الأعزل . الى تجربة الصمت التي تكاد تطبق على نفسها داخله . إنه جمال الضعف الإنساني والانكسارة الانسانية والمرض الإنساني .

بالمقابل ، كيف يتاح لك أن ترمم « بورتريت » لشعراء كبار تعجب بهم كالبحتري وأبي تمام وأدونيس ؟ إنه يبدو بحثاً عن « حقيقة » في شعرهم لا يتولد إلا من مخيلة عمادها المرئي اللفظي . من جهد فني منطلقه الذهن والذكاء . وإذا ما تولدت شرارة عارضة من هذا الجهد تنتسب للروح ، فهي خاطفة ولا تكاد تكفي لتزويد لمسات فرشاة معدودة . إن شعرهم تنويع بارع على موضوعة جاهزة أو متحركة خارجهم . ويتسع ويسمو هذا التنويع بمقدار ما تسمو وتتسع مهارتهم وحدة ذكائهم . والتجربة الروحية لا تدخل طرفاً ، حتى لو حاولت ، إلا من زاوية نفعية . فالعاطفة ، إذا ما تولدت ، تأخذ شكل حماس ينتسب لهذه المهارة . والشاعر يفرح حد الجنون إذا ما حققت قصيدته مرادها بنجاح . ويحزن حد الجنون إذا ما حدث العكس . وهذه العاطفة لا تتخذ « الذات » في خبرتها الفريدة و« الإنسان » و« الحقيقة » هدفاً . بل هي تجعل من تحقيق النجاح هدفها الأسمى . ويعتمد تحقيق الذات على تحقيق النجاح هذا . ولذلك تنعكس سطحية النجاح على طبيعة « الذات » التي تبدو سطحية ، مهما تعقدت في نصها الشعري الخطوط وتزاحمت الصور وتجلجلت الأصوات .

والطريف أن هذا الأمر ينعكس على نقاد ودارسي شعراء كالبحتري وأبي تمام وأدونيس . فلغة هؤلاء النقاد تتجرد وتتذهنن مع تجرد وتذهنن النصوص الشعرية . إنها تتعثر بالمهارات الشكلية ، وسرعان ما تجد نفسها



مضطرة للتلبس بذات المهارات الشكلية . فتصبح لغة حائرة في اللعب على نفسها وعلى النص وعلى القارئ . لأن مادة النصوص الشعرية لا تسعفهم في استقصاء تلك المعاني والرؤى والمشاعر ، التي تحرر الناقد (والقارئ) من محدودية الشكل الخانقة . بل تعطيهم أكثر من فرصة لاكتشاف مناطق جديدة ومجهولة في النفس الإنسانية . هذه الفرصة لا تمنحها إلا فرادة التجربة الشعرية الداخلية .

هؤلاء النقاد مضطرون الى الانصراف الى جادة «التجديد» و«التحديث» و«الطليعية» . لأن هذه المصطلحات الملتبسة جميعاً تعتمد ، ولو بالظاهر ، على التجديد الشكلي والتحديث في التقنيات والمبادرة الى توفير المدهش الذي لا قِبل لأحد به . وهناك أكثر من معين في جديد وحديث وطليعي الأدب الغربي اليوم .

إن حماس أبي تمام للاستعارة الجديدة يقابله في الطرف النقيض حماس أبي نواس للتجربة الروحية الجديدة . وبينما تتجرد الأولى عن الإنسان ، تزدحم الثانية به . والإنسان هو موطن «الحقيقة» الشعرية . وهذه المقابلة تصح مع شعراء كثيرين غيرهما منذ العصور الإسلامية المبكرة حتى اليوم . على أن هذه المقابلة تظل غير متوازنة في تاريخ الشعر العربي كله ، لأن الكفة الأولى ، التي انتصرت للإنسان موطن الحقيقة ، تبدو هامشية ومحاصرة حتى اليوم . فنحن نجد أكثر شعرائنا ينضوون تحت «الأغراض» الشعرية التي تحتفظ بشيء من الاستقلال عنهم . حتى لو أخذت هذه «الأغراض» أقنعة ملائمة للعصر أو للظرف التاريخي . إلا أنها تظل وجهاً آخر للأغراض القديمة من حيث انتسابها للعرف الشعري ، عرف الجماعة لا الفرد . إنها مستقلة ومتعالية . وشاعرية الشاعر إنما تعتمد على حسن التعامل معها ، ومهارة الانتفاع بها . فشاعر «الحب» ، وشاعر



«القضية» ، وشاعر «الحرية» أو «الثورة»... الخ ليست إلا تسميات تعكس نزوعات للهرب من التجربة الفردية ، والانضواء تحت طيات «الأغراض» الموروثة . فشاعر «الحب» يحسن الكتابة عن الحب بفعل موهبة فنية رائعة ، ولا يتطلب منه الأمر ، بالضرورة ، أن يكون محباً لأن الحب هنا ، أو التغزل بالمرأة ، «غرض» ولا علاقة له بالتجربة ، وكذلك الأمر مع «القضية» ، أية قضية كانت ، فلسطين أو الأمة العربية المجزأة ، أو النضال الأممي . فهي جاهزة في المعتقد . مشاعة بكل تفاصيلها للشاعر وللآخرين . ولكن الأول ، يحسن ، أكثر من غيره بفعل مهارة فنه ، التقاطها وإحياءها في صور . بمعزل عن أي مسعى يعنى بالحقيقة . لأن «القضية» هي الحقيقة المكتملة التي لا تتأثر بمجسات الشاعر الفردية . وهذا يصلح على «الحب» و«الثورة» و«الحرية» و«الرفض»... الخ .

ولعل خير مثال يضرب للكشف عن الجانب الذي يتعارض مع الشعر ، في هذه الظاهرة الشعرية العربية ، هو أن شاعر «الغرض» هذا ، بفعل قمعه لتجربته الروحية وإحالة كل الحياة الى مفاهيم وأفكار ، يعطل فاعلية «الزمن» في مسار تجربته الشعرية . فالتجاعيد التي يحفرها الزمن على بشرته ، ومسحة الوضوح التي يغشيها في روحه لا تنعكس ، بالضرورة ، على نصه الشعري .

شاعر «الحب» في العشرين ، هو ذاته شاعر «الحب» في الخمسين ، وفي السبعين ، وشاعر «التمرد» و«الجنون» في مرحلة المراهقة والشباب ، يظل شاعر «التمرد» و«الجنون» في مرحلة الكهولة والشيخوخة . لأن التمرد والجنون في شعره فكرتان جاهزتان ، دائرتان مكتملتان ، لا تتعرضان لفرشاة الروح المتغيرة أبداً ولا لرياح الزمن . وكذلك مع شاعر الأغراض الأخرى . فشاعر «الحرية» و«الثورة» ينشد هاتين الفكرتين



الجاهزتين ، المحاصرتين داخل اللفظة ، المعزولتين عن حياة الشاعر الشخصية ، خبرة ووعياً وسلوكاً . يحفظ لهما نقاءهما داخل مخيلته ، دون أن يترك لحياته الخاصة أو الحياة العامة أن تمسهما أو تعكر نقاءهما . ودون أن يشعر بما يمكن أن تولده الألفاظ (ألفاظ المثل الجاهزة أو «الجودة المثالية» كما يسميها إحسان عباس) عند احتكاكها ببعضها من غيلان وأسلحة دمار . صلاح عبد الصبور في قصيدة رائعة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» يشير الى معنى كهذا :

«ولأنك لا تدري معنى الألفاظ ، فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منية
فإذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مخلوقاً بشعاً
وتمنيت الموت
أرجوك الصمت
الصمت»

ولكن الشاعر العربي الذي يعتمد قوالب «الجودة المثالية» في «صناعة» تجربته الشعرية وصناعة نفسه أيضاً لا يعنيه أنه يولّد دلالات من وهم خالص . ولا تعنيه المفارقة الناتجة عن معنيين للحرية في عالم يتداعى فيه كل شيء . معنى مثالي لا قيمة له ، وآخر واقعي شانه لا يسنده قانون . وكذلك عن معنيين للثورة ، مثالي وآخر يرتبط بالدم والجريمة . إنه يتجنب التحديق بلعبة ألفاظه ، التي أرعدت فرائص عبد الصبور ، لكي لا يرى الدنيا



مخلوقاً بشعاً . فهو يفضل التحليق مع الألفاظ في بالونة لغوية الى الوهم الكاذب . لا لأنه يوفر له الطمأنينة وحدها ، بل يستحيل بين يديه سبيلاً للتفوق والجاه ، وسلاحاً للتنكيل ، إذا أحوجه الأمر الى ذلك .

الشاعر العربي ، في سياق المذهب الشامي ، لا يحتاج أن يأخذ الزمن وعمره الشخصي بنظر الاعتبار . هذه الحاجة التي يجدها شاعر مثل أودن على قدر من الأهمية ، «حيث يتوجب على الشاعر أن يكون وفق سني عمره ، لا أكثر شباباً ولا أكثر شيخوخة»[٣٠] .

إن التزام الشعر بالاستجابة للحاجة الخارجية والخضوع للعرف الشعري العام له وجه آخر أكثر سطحية وأبعد عن جوهر الشعر ، نتبينه في هذا الاقتران بين الشاعر وبين «الجودة المثالية» .

في الجاهلية كان الشاعر سلاحاً فاتكاً ، ولكن بيد الجماعة . وموهبته يغذّى فيها الخيال المحض ، القادر على الإطاحة بالرفيع وإعلاء شأن الوضيع . وهي تتوسل هذا الخيال من أجل الوصول الى الهدف ، معتمدة على قاعدة لا تقل ادعاءً عن ادعاء الهدف المرسوم ، وهي أن الشاعر هو القيم على هذه «الجودة المثالية» ، تنطلق منها كل قيم الشجاعة والصدق والرفعة والكرم والنبل... الخ .

في الإسلام بقيت هذه «الجودة المثالية» وأعطيت مسحة من القداسة . وبالرغم من أن الإسلام جرد الشاعر من حرية الخيال إلا أنه منحه فرصة الممثل الإعلامي لقيم الدعوة الجديدة . وهكذا عزز دور الشاعر من جديد . وما إن خفت وطأته عليه حتى رجع الشاعر منتصراً لنفسه في العصر الأموي والعصر العباسي . لأن القيمين على «المثل العليا» أصبحوا أكثر سلطاناً وجاهاً وثروة .

السياق الذي تُوّج بـ«المذهب الشامي» لم يترك خياراً للموهبة إلا أن



تجد ضالتها في هذه «الجودة المثالية» التي سماها عمر فروخ «حقائق الإنسانية المطلقة» ، التي يقع على صداها في حدائق أبي تمام والمتنبي . فهي وحدها معيار الشعر الجيد . وهذه المثل مفروضة وتنزل على الشاعر من فوق ، مع المكافأة والقناعة اللفظية . وبحكم تسلطها الخارجي ألغت المصدر الداخلي ، الواقعي ، الشخصي للحقيقة الشعرية . لم تترك للشاعر فرصة أن يعرف خبايا النفس ، ينبوع الشعر ، التي يتزاحم فيها الله والشيطان ، الضوء والظلمة ، أو ليتجرأ أكثر ليعرف أن الشيطان أكثر أسراً في أحيان كثيرة .

على هامش السياق السائد تجرأ بضعة شعراء على ذلك ، ولكن بصورة مواربة ، غير خالصة . أو أن جرأتهم بقيت ترزح تحت عرف «المثل» العام . فإذا ما خرج أبو نواس وابن الرومي والمعري ليعرّوا ضعة النفس وهزال الكائن ومخاوفه تحت شمس الشعر ، فإن هذه الشمس كانت تحجبها غيوم العرف الأشد كثافة التي يمثلها شاعر عملاق التأثير كالمتنبي وأبي تمام ، معبّأين بمثل الشجاعة والرفعة والنبالة والكرم والعظمة والسمو والجمال... الخ .

هذا السياق السائد تجذر عبر فترة مظلمة ، تشبه ظلمة اللاوعي ، في أعماق الشعر العربي الذي خرج الى نور التجديد اليوم معافىً كما يتوهم . فأنت ترى «الجودة المثالية» تتخفى في كيان كل شاعر . وأصبحت الأغراض الشعرية الجديدة مفاتيح بيده لبوابات هذه المثل المجردة . و«الحرية» و«الثورة» و«القضية» و«الحب» و«التجاوز» و«النبوة»... إنما هي قيم كاملة هو عرّافها . ولذلك لا تجد ، في كل ما يكتب لدينا ، شعراً اعترافياً . لا تجد شعراً يكشف عن مشاعر الخطأ والذنب والضعف . وإذا ما وجدت شعراً يقارب ذلك فهو بكائي خادع ، لأنه يصدر عن شعور بالعظمة متخفٍ ومتستّر أو مقموع . ولأن بكاءه ينصب على ندب المثل الضائعة المتمثلة به هو ، وفضح



انحطاط الحياة المتمثلة بالآخر ، وعدم قدرة الخارج الأعمى على رؤية قيمته هو ، أو الخارج الأصم على سماع صوت نبوءته ونذيره . وإذا ما وجدت حديثاً عن الموت فإنما كفكرة مجردة داخل موروث لفظي ، أو حديثاً عن الجنون فكجنون عظمة . الشاعر العربي مازال يطلع من قيم لفظية . ما من نقص أو عيب يكشف عنه الشعر . وكأن هذا النقص والعيب لم يكونا ينبوع الشعر الإنساني في كل مراحل التاريخ . إن هناك دائماً ما يؤكد حقيقة أن الشعر إنما يكتب عبر عواطف وأفكار الإنسان المعقدة . وإدراك شعره يتطلب «العبور الى ماوراء الآراء والمواقف المجردة ، والى تفحص الشبكة المعقدة للرغائب والمخاوف التي تتخفى مرتجفة تحت سطح السلوك العقلاني... إن تحليل النفس البشرية يكشف عن أن الغموض الكامن في قلب الشعر يعكس التعارضات الغريبة للروح الإنساني . إنه يعلمنا بأن الضعف الإنساني قد يترافق مع الفطنة الروحية ، وأن الألم والإحساس بالخزي قد يحطم انحلال العقل ويطلق عنان الشعر المعتقل هناك . وإن تقييمنا التقليدي للسلوك يشذب على ضوء تواضعنا ، وعلى ضوء معرفتنا المتنامية بأن الشاعر كائن أكثر اثارة وأكثر تراجيدية في آن ، من النموذج الثوري أو الشاعر الفروسي»... «إن الشاعر ، من أجل أن يكسب شعره غنىً وحياة دائمين ، يتوجب أن يكون قادراً على الذهاب بعيداً الى تلك المصادر العميقة للحيوان وللعواطف المضطربة داخله»... «كان الشاعر كولرج يعرف بأن الآراء والمعتقدات ، مهما تكن بارعة ميتافيزيقياً ومحكمة ، ما هي إلا بنيات فوقية ، وأن الشاعر لن يجد قوة دائمة إلا من : العواطف والحياة المطمورة ينابيعها في داخله»[٢١] .

إن شعر السياق السائد ، بهذا القياس ، شعر «جودة مثالية» ذهنية ومصطنعة ، لا يعتمد ينبوعاً داخلياً يربض فيه الحيوان القديم الذي أشار إليه محمود البريكان في إحدى قصائده :



حين انفتحت دائرة الضوء
من أول مصباح يدوي
فأضاءت رسم الوحش الرابض في الصخر
حدق أول إنسان في وجه الوحش
اختلج الوحش وحدق في وجه الإنسان .

إذا صحت نظرية فرويد النفسية بأن الشعر والفن والأدب الخيالي عامة نتاج نوازع ورغائب لاواعية حبيسة ومقموعة تجد متنفساً أحياناً في أشكال مقنعة ، وتعبر عن نفسها بصورة رمزية شأن الحلم ، وإذا صحت معها تأملات توماس مان حول الفنان كشخص مصاب بداء العجز ، مقارنة بالشخص العادي ، وأنه مهدد بمرض ما ، ويخضع لمهمات وراء قدراته وقواه ، فإن تورط الشاعر العربي بعرف «الجودة المثالية» وبالإيمان بمؤهلاته الاستثنائية التي لا تشوبها شائبة ، حيث ينعكسان بشعره بمباهاة صارخة ، يبدو مفارقة تبعث على الرثاء . بالرغم من معرفتنا بالجوهر اللفظي لهذه المفارقة . فإن خصائص «الجودة المثالية» التي يسمو إليها «المدح» و«الفخر» وينحدر عنها «الهجاء» وتعرية الأعداء ، هي محض خصائص لفظية لا تقارب الواقع أو الحياة ، إذا لم تكن تتعارض معهما . وكذلك الشأن مع خصائص الثائر والنبوي والمغير والحر والمجنون والمتمرد والمناضل التي تمسك بتلابيب الشعر الحديث . فهي لا تتجاوز دائرة المهارة والصنعة . لأن المزاعم الفكرية والمواقف التي تطعم بها إنما هي مُملاة عليها من الذهن . من العرف المثالي السائد المفصول عن الحياة .



أحب أن أعيد على الأسماع أن مصطلحي «المذهب البغدادي» و«المذهب الشامي» ليسا دقيقين تماماً . وإنني اخترتهما بفعل وقعهما التاريخي . فإن كلمة «مذهب» لا تبدو ملائمة لتيار شعري وأدبي أزعم سيادته شبه المطلقة على الموروث ، واستمرار سيادته حتى اليوم . كما أن المذهبين غير مستقلين عن بعضهما بعضاً بصورة قاطعة . بل هما ، بحكم انتمائهما الى لغة واحدة ومجرى ثقافي وحضاري واحد ، يتداخلان مع بعض ، حتى لا تكاد تبين نقاط التداخل والتقاطع بينهما ، في أحيان كثيرة .

إن أبا نواس يملك من إرث وطبيعة أبي تمام الشعرية الكثير . كما يملك جرير من عمر بن أبي ربيعة . ولكن محاولات «شعر الخبرة» لاختراق سطوة «شعر التقنية» على امتداد أكثر من خمسة عشر قرناً ، جعلتني أميل الى الاستعانة بالمصطلحين النقديين القديمين ، من أجل إبراز البعد التاريخي للإشكال أولاً ، وإبراز الوعي النقدي ـ غير الفاعل ـ للظاهرة .

وهذه الحقيقة تضطرني لأن أفرد شاعرين كأبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري جانباً ، وأقحمهما في غير موضعهما الذي ارتآه النقاد القدامى . فهما ينتسبان «للمذهب الشامي» ، في المقياس النقدي القديم ، لأنهما انتصرا لتكلف المحسنات ، والتزما شروط القصيدة العربية الموروثة . ولكن أمر هذا الانتصار والالتزام يبدوان غير كافيين لجعلهما ينتميان لتيار أبي تمام ومسلم بن الوليد والبحتري . إذ أن هذا الميل إنما يتلاشى في ظل ميلهما المندفع ، ولكن المتفاوت ، نحو مزيد من الكشف عن «الحقيقة» الداخلية ، والكشف عن الخبرة الروحية .

كان المتنبي جذوة لا تكف عن الاحتراق ، وبالرغم من أن هذه الجذوة تعزز القيمة البدوية الموروثة ، وتفضل التحليق مع «البنيات الفوقية» التي



هي محض «بنيات لفظية» تغمض عينيها عن الحقيقة الداخلية ، فلا تكشف عنها ولا تعريها . أقول ، بالرغم من كل هذا الحماس الذي ينطوي على الكذب والإيهام ، إلا أن المتنبي يبدو ، عبر جذوته ، شاعراً تراجيدياً . وكل انتصاره للشكل لا يخفي روحه اللائبة .

لا شك أن صوت المتنبي الكاسح كان ردة قاسية في وجه «المذهب البغدادي» الوليد ، الذي عبّد طريقاً ضيقة في وسط المسار العام . ولكنه كان ، بصورة من الصور ، معززاً له . فالمتنبي كان سيد كل مساوئ «المذهب الشامي» : مخيلة تعنى بالتغريب والإدهاش ، قوة لفظية مصوتة ذات أسر خاص ، «أنا» متورمة ، ونزعة بدوية متفردة ، ضيقة الأفق ، مأخوذة ، في تطلعها ، بالجاه والسلطان والقوة ، مداحة هجاءة كأسوأ ما يكون المدح الكاذب والهجاء الكاذب ، وهو ، الى جانب ذلك ، وفي داخله ، يملك طرفاً مهماً من محاسن «المذهب البغدادي» : تحرقات روح لائبة ، معنية بتأمل هذه التحرقات ، وقادرة على إحالتها الى شعر . وهذا الشعر يذهب أبعد من محسناته وقواه الجمالية .

ولكن المتنبي ينتصر ، في جمعه هذين النقيضين ، الى الأول منهما . الى شاعر «الأغراض» و«القوى اللفظية» الذي يترك خبرته الروحية نهباً للطبائع الرديئة فيه .

وليس غريباً ، في ثقافتنا العربية ، أن يلتفت كاتب ، لا شأن له بكتابة الشعر ولا بنقده ، الى ظاهرة المتنبي فيكشف عن عورتها بصورة حرة صريحة طليقة من أسر «العرف» الطاغي المهيمن على الذائقة العربية والخيال المبدع العربي منذ الجاهلية حتى اليوم .

أقول ، ليس غريباً ، لأنني انتفعت بكاتبين ، فيما سبق من هذا الحديث ، كشفا عن حقائق لم يجرؤ عليها لا الشعراء ولا النقاد ولا دارسو



الأدب ، هما كاتب التاريخ جواد علي مع الشعر اللفظي ، وكاتب الاجتماع علي الوردي مع أبي حيان وكتّاب «صناعة الأدب» .

هذا الكاتب الثالث الذي التفت الى أبي الطيب المتنبي التفاتة الغاضب المشمئز المستنكر هو عبد الله القصيمي ، في فصلين من كتابه «العرب ظاهرة صوتية» ، بعنوان : «المتنبي يروي معارك سيناء والجولان» و«مؤلف الكتاب من يؤلفه» . وهو عنوان أراد به السخرية كما هو واضح .

ينصب المقال ، بكل ما فيه من إسهاب وتكرار وفضفضة ، على حقيقة أقرب الى البديهة ، تقول : إن الكثير من شعر المتنبي يعتمد على ادعاء كاذب ، وعلى مبالغات في إطراء الذات لا يطمع بها إلا أحمق ، وعلى مواقف متعارضة دوافعها غير كريمة ، وعلى طموحات لا فاصل بينها وبين الدناءة ، تمنح الشاعر حق تشويه الجميل وتجميل المشوه ، دون أن يكون لهذا المسعى أي مساس بالحقيقة . وإن كل هذه العورات ، التي نتحرج منها ، نحن المثقفين العرب ، وننكرها حين تقبل علينا كأفعال أو كمفاهيم مجردة ، تبدو داخل أبيات المتنبي مصدر نشوة واهتزاز مشاعر وطرب ظاهر . لماذا ؟

هل لأن العربي في داخلنا يتمتع بذات الادعاء الكاذب ، والمبالغات في إطراء الذات... الخ التي يفصح عنها شعر المتنبي ؟

عبد الله القصيمي يرى هذا الرأي . وهو يغفل أن هذا العربي ، أو المثقف العربي ، قد لا يطرب لهذه الدناءات كأفعال ومفاهيم مجردة . بل يطرب لها حين تجيء إليه في «صناعة شعرية» . إنه مسحور بالكلمة . حتى لو كانت هذه الكلمة كاذبة ، واهمة ومنحطة .

عبد الله القصيمي لم يخطئ ، أو يبالغ في تشخيص ظاهرة المتنبي . وفي تشخيص ظاهرة الإعجاب والتأثر به . ولكنه لم يعط لمفهوم الشعر لدى العربي دوراً في هذا التهيام بالأباطيل والقباحات .



لو اســتطعت ركــبت الناس كلهــمــو

الى ســعــيــد بن عــبــد الله بعــرانا

*

خــيـــرُ أعــضـــائنا الرؤوسُ ولكن

فــضلتــهـــا بقـــصـــدكَ الأقـــدام

هابكَ الليل والنهــــار فلو تـنهـــا

همــــــا لم تَـجُـــــز بك الأيام

*

فخذا ماء رجله وانضحا في المدنِ تأمن

بــــــوائـــــقَ الـــــزلـــــزالِ

فــبــقــيــات طينه لاقت المـــاءَ

فـــصـــــارتِ عـــــذوبةُ في الزلالِ

*

والمريع أن موجة «الحداثة» التي تزعم أنها قطفت ثمرتها من حضارة إنسانية عالية العقلانية ، وأن جزءها الأكثر تطلعاً الى الأمام ، أعني به «مابعد الحداثة» العربية ، وجدت في داخلها نزوعاً حاراً باتجاه صوت المتنبي ، لتمثله والالتحام به . ولم تنبئ عن أي نزوع مماثل ، أو حتى أخفض حرارة ، باتجاه شاعر كأبي العلاء وأبي نواس .

لقد كرس أدونيس الشاعر سنواته المتأخرة ، ومازال في هوى هذا التكريس ، للعيش داخل المتنبي ، واستخلاص ما يمكن استخلاصه شعرياً



من تجربة التوحد به . ولقد أصدر حتى الآن جزئين ضخمين من الشعر ، تحت عنوان « كتاب الكتاب » متجاوزاً الإشكالية التي طرحها رجل عابر على الشعر كعبد الله القصيمي . إذ كيف يصح أن يصبح أحدنا ، نحن شعراء الوعي الجديد في استعادة الموروث وفي بناء قاعدة صحية للإنسان وللحياة ، مهووساً بشاعر لم يستغرق هذا الجانب الصحي من حياته ومن شعره إلا نسبة ضئيلة . في حين غرقت النسبة الأعظم منه في اللغة الكاذبة والاهتمامات الرديئة .

إن قوة تأثير المتنبي لا تضاهى في اندفاعتها باتجاه قصيدة البداوة ، وقصيدة الطغيان اللفظي ، وقصيدة العنجهية القومية . ولقد أضعفت ، بصورة تتجاوز دور أبي تمام ، الموجة الشعرية التي وفرت شيئاً من ملامحها في « المذهب البغدادي » .

إن اعتزاز أصحاب المشاعر القومية المفتونة برائحة البدوي في أبي الطيب ، لا تحب أن تحدق في جوانب الضعة فيه ، وفي مدى استعداده لامتهان تلك المشاعر . في كتاب عبد الله القصيمي استطراد بهذا الشأن :

« إن العربي مشهور بالتعصب والتمجد بقومه وبالمباهاة بهم... إنه يفعل ذلك ولو تظاهراً وادعاءً... ولكن المتنبي خرج على هذا الخلق العربي أو على هذه العنجهية العربية... لقد كانت عنجهيات المتنبي ذاتية شخصية لا قومية ولا وطنية . كان غروره بفرد هو ذاته لا بشعب ، كان يزعم أنه هو مجد قومه دون أن يكونوا مجداً له . لقد تراكض الى كل الأبواب غير العربية بل الهازمة المذلة المغتصبة الغازية لقومه العرب لا ليركع عليها وأمامها منشداً مدائحه الذليلة فقط بل ولكي يهزأ بقومه ويحقرهم مؤملاً أن يهبه ذلك المزيد من عطايا ورضا وإعجاب تلك الأبواب .



ذهب الى كافور مفارقاً سيف الدولة أمير حلب العربي فقال :

عند الهمام أبي المسك الذي غرقت
في جوده مضر الحمراء واليمن

وقال في كافور أيضاً محقراً لقومه العرب :

وأي قبيل يستحقك قدره
معد بن عدنان فداك ويعربُ

*

ولو لم تكن في مصر ما سرت نحوها
بقلب المشوق المستهام المتيَّمِ
ولا نبحت خيلي كلاب قبائل
كأن بها في الليل حملات ديلمِ

وكافور هذا هو الذي قال فيه :

من أية الطرق يأتي مثلك الكرم
أين المحاجمُ يا كافور والجلم

*

لا تشتري العبد إلا والعصا معه
إن العبيد لأنجاس مناكيد

وحينما ذهب الى ابن العميد مستجدياً تعاظمت وقاحته في تعييره لقومه... إنه شاعر عربي ذاهب الى باب وزير غير عربي :



تركت* دخان الرمث في أوطانها

طلباً لقوم يوقدون العنبرا

من مبلغ الأعراب أني بعدها

جالست رسطاليس والاسكندرا

ومللت نحر عشارها فأضافني

من ينحر البدر النضار لمن قرى

وحينما أنشد المتنبي ابن العميد قصيدته التي فيها هذا الهجاء البذيء في هوانه وفي إهانته لقومه استصغر ، أي ابن العميد ، كرامة المتنبي وتجاسر على التهوين من شعره وهاجم القصيدة بقسوة المسيطر المستصغر . فلم يقاوم حتى بتلجلج صوت وقاحته... لقد غابت وذابت كل كبريائه الشرسة التي قد يجدها بعض الناس في أشعاره الصاهلة . نعم ، كانت كبرياء المتنبي كبرياء لغوية لا نفسية أو أخلاقية أو عقلية أو سلوكية . والتراجع عن الكبرياء اللغوية الى خضوع حتى لغوي ليس صعباً . والكبرياء اللغوية هي كل كبرياء أغلب الناس وأكثرهم هواناً .

لقد أنشده قصيدة أخرى يعتذر فيها اعتذاراً حوله الى تحقير وتصغير لقومه :

إنني أصيد البزاة ولكن أجلَّ النجوم لا اصطاده

ما تعودت أن أرى كأبي الفضل وهذا الذي أتاه اعتياده

إن في الموج للغريق لعذراً واضحاً أن يفوته تعداده

يريد أن يقول إنه كان يمدح العرب وينشدهم أشعاره فكانوا يعجبون...

---

* يعني ناقته .



لأنهم كانوا صغاراً في مواهبهم الفنية والنقدية والجمالية والحضارية . أما أنت ، وأنت غير عربي ، أو لأنك غير عربي فلا لوم علي إذا غرقت في بحارك وعجزت عن اصطياد اعجابك ، كما لا لوم على أعظم الصقور إذا عجزت عن صيد النجوم أو على الغريق إذا لم يستطع أن يعد أمواج المحيط الذي غرق فيه...

وقدم قائد غير عربي الى الكوفة ليقاتل ثواراً عرباً فقال المتنبي يمدح هذا القائد غير العربي مسفهاً العرب وساخراً منهم ومن رعيهم للإبل والأغنام ومن تأميلهم ومحاولتهم في أن تكون لهم دولة عربية :

ولو كنت أدري أنها سبب له
لزاد سروري بالزيادة في القتل
فلو عدمت أرض العراقين فتنة
دعتك إليها كاشف الضر والمحلِ

أرادت كلاب أن تفوز بدولة
لمن تركت رعي الشويهات والإبل

إن كشف القصيمي لا يغادر البداوة أو يبتعد عنها . فهو يعرض لكبرياء المتنبي فيجده لفظياً لغوياً . ويعرض لبداوة المتنبي فيجدها في الرؤية والتفكير والطموح ، وينشد قصيدته : «من الجآذر في زي الأعاريب...» ، فيجده «يستقبح كل أعمال الحضارة والتمدين ، يرفض الاغتسال ووجود الحمام وأن يكون الجسم نظيفاً وصقيلاً وطرياً بضاً منعماً ، بل يريد أن توضع عليه وتعيش فيه كل أدران البداوة وعبوسها وقحطها وجفافها... إنه لا يدري أنه لا جمال بلاحياة جميلة ونظيفة وصحيحة وسعيدة ومشحونة بكل أسباب التجميل



والتطرية والصقل والتهذيب والصحة...» . ثم يعرض على تفضيله السيف على القلم ، والقتال على العلم ، وعلى مواقف عديدة أخرى لا يختلف فيها إثنان[٣٢] . ولكن إشارته الى الطبيعة «اللغوية» واللفظية لكل تلك المشاعر والمواقف أمر جوهري . وهذه الطبيعة «اللغوية» هي التي وحّدت بين المتنبي وقارئه ، على هذه الدرجة من الإعجاب والوله . وهي التي قربت بين المتنبي وأدونيس ، في نسج مشروعه الكبير . وشكلت الخيط السري الذي يربط بينهما عبر أكثر من ألف عام . وهي الطبيعة التي جعلت لـ«المذهب الشامي» كل هذا الثقل الذي تحول من ثقل تاريخي الى ثقل وجودي . هذه الطبيعة «اللغوية» اللفظية صارت هاجس حياة كاملة ، تعززها أعراف ومواقف وأفكار تمتد جذورها الى بداوة المتنبي وما قبله : ترى الجمال دون التفات الى معنى الحياة الجميلة . وترى انتصار السيف على القلم ، دون تأمل لمعنى أن تكون الرقاب المقطوعة أكثر سحراً من قصة قصيرة لـ«تشيخوف» أو قصيدة «عللاني فإن طيب الأماني فنيت...» ، أو سوناتا لـ«بيتهوفن» . وترى الجمال في «صناعة الشعر» ، بغض النظر عن بشاعة أو تفاهة التجربة التي وراءه .

إن الحديث عن «جمال» النص الشعري يقود دائماً ، لدى النقاد العرب ، الى علاقة الشعر بالموقف الأخلاقي . متناسين أن «التجربة الروحية» التي تُفترض أن تكون وراء كل نص شعري لكي تحقق جماله ، لا علاقة لها ، بالضرورة ، بالموقف الأخلاقي . إن تجربة الكثير من قصائد المتنبي كاذبة ، ولا علاقة لها بالقيم الأخلاقية . فنحن لا نتهمها ، لحظة التقييم ، بانحطاط أخلاقها فقط ، بل بكذبها وتصنعها . والرداءة الأخلاقية التي تحدث عنها القصيمي ليست مواقف ورؤى أخلاقية ، لتثير ، مهما كان الاختلاف حولها ، دفقاً من المشاعر الخلاقة قادرة على أن تتشكل في قوى جمالية .

إنني أدهش من الهوس بالتعميم الذي يأخذ بتلابيب دارسي الأدب . إن



مجرد الحديث المتشكك بقيمة نصوص شعرية لهذا الشاعر الكبير أو ذاك يفجر جملة من التساؤلات (التي تتضمن إجابات جاهزة!) : وهل الأخلاق معيار لتقييم النص الشعري ؟ مفترضين خطأً ، أن الكذب والافتعال والادعاء والغش في التعامل مع الكلمات والمخيلة والأفكار ، هي عناصر في الموضوع الأخلاقي .

إن أيسر وأوضح السبل في تحقيق تربية نقدية وذوقية ممكنة هو في انتخاب شاعرين على درجة عالية من التناقض ، في هذا الباب ، (أبو نواس وأبو تمام ـ أبو العلاء والمتنبي ، على سبيل المثال) ومحاولة تأمل الفوارق بينهما ، في مدى انتمائهما لأنفسهما ، وللتجربة الاستثنائية لديهما ، كشعراء ، ومدى قدرة هذه التجربة (التي تسعى الى تعميق وتطوير الكائن الإنساني) على اتخاذ «شكل» جميل ومؤثر .

أما أبو العلاء المعري ، فرغم انشغاله بالصرامة الشكلية والحذق اللفظي ، إلا أن الأمر لم يلهه عن الاندفاع الملهم الى أعماقه هو . ينبش فيها عن ظلال «الحقيقة» المفقودة . ولعله أعظم شاعر عربي انتصر على «العرف الشعري» اللفظي العام . وذهب بعيداً في تشريف الشعر بمهمته الجليلة المستلبة ، مهمة التأمل في معنى العواطف والأفكار . والانشغال بالدلالات الغامضة الملتبسة التي طالما تعامل معها الشعر كألفاظ مجردة ، ومصوتة : مثل الإنسان ، الموت ، الحياة ، الحب ، الكون ، الله... الخ . إنه أحد الأصوات الخطيرة التي فتحت لشعرنا العربي القديم نافذة يطل منها على الشعر الإنساني العالمي ، في الصين والهند ، وعلى الشعر الإنساني في الحضارات الحديثة أيضاً .

في كتاب «تعريف القدماء بأبي العلاء» (١٩٤٤) الذي أشرف على إخراجه «طه حسين» ، يلتفت الى هذه الحقيقة في «تقديمه» قائلاً :

«ومضت القرون تتبعها القرون ، وذكر أبي العلاء ورأي الناس فيه تقليد



تتوارثه كتب التاريخ ولا يكاد يحفل به أحد . حتى إذا كانت النهضة الأدبية الحديثة في الشرق استيقظت الآثار العلائية أو ما بقي منها كما استيقظت آثار غيره من الشعراء والكتاب والعلماء ، واستيقظت في شيء من التردد وظهرت للناس في شيء من الاستحياء لا تقبل عليهم إلا ريثما تعرض عنهم ، ولا يحفلون بها إلا ريثما ينصرفون عنها ، حتى إذا اشتد الاتصال بين الشرق المستيقظ والغرب الحديث ، اشتد إقبال المثقفين على أبي العلاء شيئاً ما لأنهم وجدوا في الآداب الغربية ألواناً من التفكير وضروباً من الشعور وفنوناً من التصوير ، وأحبوا أن يلتمسوا شيئاً يشبهها في الأدب العربي فوجدوا كثيراً مما كانوا يلتمسون عند أبي العلاء .

رأوا في الآداب الغربية شعراً يتعمق الفلسفة ويعالج مسائلها الكبرى ، فلما التمسوا ذلك في الأدب العربي ـ وجدوا منه أطرافاً عند المتنبي ، ووجدوا إشارات إليه عند أبي تمام ، ولكنهم وجدوا عند أبي العلاء ما أرضاهم ، واستطاعوا في أول هذا القرن أن يقرنوا اسم أبي العلاء الى أسماء المتشائمين من فلاسفة الغرب وشعرائه . ثم وجدوا في الأدب الغربي خيالاً جريئاً بعيد المدى ملحاً في التصعيد والعروج الى أرقى ما يستطيع الإنسان أن يعرج .

قرأوا دانتي وقرأوا ملتن ، والتمسوا شيئاً من هذا الخيال الذي يمضي ما شاء الله أن يمضي طولاً وعرضاً وعمقاً فلم يجدوا ذلك إلا عند أبي العلاء ... »[٢٣] .

هذا رأي مفكر عرف مصاب اللاعقلانية التي تقود الشعر العربي والكائن العربي الى اللفظية وهوس العواطف الغريزية سريعة التلاشي . وجد في أبي العلاء ما ألفه لدى شعراء الغرب وافتقده في الشعر العربي ، فانتصر له وانجذب إليه . ولكنه خيب ظن معظم قرائه العرب في عدم انتصاره للمتنبي في كتابه المعروف ، وفي عدم انجذابه إليه .



إن الذائقة الشعرية والوعي النقدي الشعري العربيين لا يستسيغان شعراً تدفعه التجربة الروحية المتأملة الى التفلسف . ولذلك شاعت في كل الكتابات الدراسية والنقدية حول أبي العلاء صيغة «الشعر الفلسفي» . وكأن أبا العلاء خرج بتأملاته من حقل الشعر الى حقل الفلسفة . وكأن الشعر لم يكن في لغات أخرى ، وفي مراحلها الكلاسيكية والحديثة ، حقلاً أصيلاً للتأمل الفلسفي . حتى ليكاد يكون مصدراً ملهماً واستثنائياً لفكر الفلاسفة المجرد . ولكن الأدب كـ«صناعة» صاغ الذائقة والوعي العربيين بهذا الاتجاه الجمالي . فصار الشعر حقلاً ترعى به قطعان الجمال الفسيفسائي المصنوع بمهارة . أما قطعان الأفكار ، أو المشاعر التي تتسامى بفعل التأمل الى أفكار ، فحقلها الفلسفة . ولذلك أُبعد أبو العلاء في هذا الاتجاه . أو على الأقل مُنح فضيلة إبداع ضرب من الكتابة الشعرية جديد هو «الشعر الفلسفي» . ولكن هذه التسمية تنطوي على معنى غير المعنى الظاهر الذي يراد بها . فهي تقول ، في العمق ، إن الشعر لدى أبي العلاء ينتمي الى الفلسفة . لا أن الفلسفة لديه تنتمي الى الشعر . وإلا ، لكانت محاولة أبي العلاء هي الصيغة المثلى لدفع الشعر الجمالي الى مهمة أكثر أصالة وأقرب الى خبرة الشاعر الفردية الداخلية . وهذه اللمسة لم أجدها صريحة إلا عند طه حسين ، خاصة في الشاهد الذي أوردته سابقاً في هذا الحديث .

النقد العربي لم يطلق هذه التسمية على شعراء غير عرب من أمثال عمر الخيام وسعدي شيرازي وجلال الدين الرومي وغيرهم . وشعر هؤلاء جميعاً يزدحم بالتأملات الفلسفية ، على أنه مشوب لدى الأخيرين بهواجس ونشوات المتصوفة . وكأن احتكار الشعر للصنعة الجمالية ، أو للبعد عن تطلعات الخبرة الروحية ، قد خص به العرب دون غيرهم . في حين ينعم الشعر الإنساني ، في الشرق القديم وفي الغرب الحديث بهذه الخبرة الداخلية .



حاول أبو العلاء معجزة عصية على المحاولة . حاول أن ينتشل الشعر من براثن صيغ المخيلة الجمالية . أن يعيد خبرة الروح وقواها المتأملة الى محور الشعر . أن يزحزح ، قدر الإمكان ، الهيمنة الصخرية «للأغراض» الكبرى ، وأن يخفف من القطيعة في علاقة الشاعر مع داخله ، ومع عزلته .

ولكن أبا العلاء ، شأن كل الشعراء الذين ربطوا مصيرهم برغبة التغيير ، يعرف أنه لن يستطيع مواصلة مشروعه دون حيلة تنطوي على قدر من المحاباة والمسايرة . فلقد التزم في الظاهر ، لكي يرضي السياق السائد ، بعدد من خصائص المذهب الشامي : المحسنات البديعية ، الاستعراض اللفظي ، المباهاة بصرامة الشكل . ثم تحرر ، وراءها ، من كل ما اطمأن له العرف الشعري العربي ، بصورة أكثر فاعلية في التأثير ، وعمقاً .

لقد فعل مع الشعر ذات «التقية» التي فعلها مع الدين . حيث وضع ظاهراً يرضي الذوق العام ، وباطناً يرضيه هو . وإذا كانت تقيته في الدين مفضوحة ، فتقيته في العمل الشعري أكثر خفاءً . لأن الذائقة العربية يأسرها الشكل ، ولا تلتفت بيسر الى ما وراءه . لذلك تبدو أوراق أبي العلاء لبُناة وأبناء «مابعد الحداثة» صفراء في عزلة الظل بالقياس الى أوراق المتنبي المتلألئة الحية أبداً .

كان أبو العلاء مزحوماً بالعواطف الملتبسة الطموحة الى التسامي الى مستوى أفكار ، وبالرغائب التي يعركها بعصمة المعتزل ليحيلها الى تأملات . ولقد كشف عن كل ذلك ، لا في «سقط الزند» و«اللزوميات» وحدهما ، بل في كتبه النثرية التي بلغت لغتها غاية في الوحشية ، وكأنه يصطنع منها ستاراً معتماً يتخفى وراءه .

إن ازدواجية كهذه ، في مراضاة «المذهب الشامي» الذي صار ينتسب



إليه بعرف النقاد القدامى والمحدثين ، وفي الانتساب للخبرة الداخلية في عزلتها ، وهي عماد «المذهب البغدادي» في عرفه الداخلي هو ، تبدو ازدواجية يمليها منطق الحال .

ما يحدث مع أبي العلاء يحدث مع نموذج عربي آخر لعله أروع نموذج في النثر ، يصور هذا «المذهب البغدادي» خير تصوير ، في تمثل الانسحاب الى المعاني الثرة داخل تجربة المبدع الاستثنائية ، والى الالتحام بالخبرة الروحية واحتقار الميل اللفظي .

إنه أبو حيان التوحيدي .

في عام ١٩٥٢ أصدر أستاذ علم الاجتماع الدكتور علي الوردي كتاباً بعنوان «أسطورة الأدب الرفيع» . جمع فيه سلسلة مقالات كتبها في مناقشة الدكتور عبد الرزاق محي الدين ، أستاذ الأدب العربي في دار المعلمين العالية ، حول هذا الانحراف الذي يأخذ بمسار الشعر والأدب العربيين على امتداد حياته الطويلة حتى اليوم . الانحراف باتجاه البيان الشكلي وباتجاه الزخرف اللفظي وفصل النص الخيالي عن التجربة الروحية . ولعل الدكتور الوردي ، في الخمسينات ، كان متفائلاً في اعتقاده بأن تطور الحياة الحديثة والعلوم الحديثة كفيل بتقويم هذا الانحراف في المستقبل القريب . وتفاؤله لم يكن في مكانه تماماً ، لأنه لم يقدّر أن هذه العلة التي تتلبس الجذور ، على هذا الامتداد التاريخي العميق ، ليست يسيرة على دواء الحداثة وعلاجها . أو أن المستقبل القريب لن يكون أسوأ بكثير من حاضره الذي عرفه في الخمسينات . فلقد توفي في منتصف التسعينات ورأى بعينيه أن ترهات البلاغة في زمن التخلف كانت أهون على القلب من خدعة الحداثة في زمن الانهيار . فالشاعر العربي الحديث لم يعد «يمدح» سلطاناً أو «يهجو» مداناً أو «يفخر» بالنفس والعشيرة ،



بصورة صريحة يكذب فيها على الملأ ، معولاً على موروث وعرف شعريين ضاربي السيادة . كما لم يعد يتوسّل بلاغة تقليدية وسحر بيان لغوي يعتمد مرجعاً مقدساً ، قرآناً كان أو قاموساً . بل هو ، بفعل احتيال أشد خطراً ، وفر لكل هذا الميل الدفين أكثر من قناع حداثي خادع يستتر بألوانه ، التي تبدو باهرة ، كل ذلك «المدح» و«الهجاء» و«الفخر» . وكل ذلك الميل «الشكلي» و«اللفظي» الذي لا يعنى بـ«المعرفة» و«الحقيقة» ، وليدتي خبرة الكائن الإنساني الروحية . فقد وفّر «موقفاً» مذهبياً ، على قدر لا إنساني من القناعة واليقين ، وجعله منطلقاً وهدفاً ، وعبره تتنفس حاجة «المدح» فيه . كما وفّر ، بحكم الضرورة ، أعداءً لهذا الموقف المذهبي وأصبح هو بفضله حكماً بالمقاييس الأخلاقية التي يفرضها السوق أو المرحلة . وعبره نفّس عن حاجة «الهجاء» الدفينة . أما «الفخر» فقد أخذ أكثر الأقنعة ابتذالاً ومرضية . فما من شعر ، في لغات هذا العالم الحديث ، غذى الشاعر بسموم «الذات المتضخمة» و«النجومية» و«النبوية» كالشعر العربي .

أما الأسر «الشكلي» و«اللفظي» فقد وجد في الحداثة التي جاءت من لغات وثقافات محكومة بحياة حديثة مركباً سهلاً ، وعطية من السماء . لأنها تيسر له التحليق في أفق مخيلة مفرغة من الدلالة ، مجردة ، ومعلقة داخل بالونة لغوية ، فيها ما شاء اللعب اللغوي والخيال المجانيان ، من تراكم صور ، صادقة ومدهشة وجريئة . ولا «فكرة» أو «حقيقة» أو «عاطفة» وراء هذا الصدم والإدهاش والجرأة! .

وفي أحد فصول كتابه توقف الدكتور علي الوردي عند أبي حيان التوحيدي تحت عنوان «غربة أديب» ، ليلقي الضوء على محنة كاتب لم «ينزلق وينافق» ، ولم يخضع للميل الشكلي اللفظي السائد ، وهما آفتان عربيتان بني عليهما السياق الشعري والنثري :



«في الوقت الذي كان فيه الصاحب بن عباد يسيطر على الجو الأدبي برقاعاته ويحف به المتزلفون يزينون له ما يصنع . ظهر أديب عبقري لا يعرف كيف يتزلف أو ينافق ـ هو أبو حيان التوحيدي .

وفي الوقت الذي كان فيه الهمذاني ينتقد أسلوب الجاحظ لسهولته ووضوحه ، كان أبو حيان يقتدي بالجاحظ في أسلوبه مؤثراً المعنى على اللفظ ، وقد أدى الى أن يعيش مغموراً ويذهب الى ربه منسياً»[٢٤] .

والحق أن أبا حيان لم يكتف بوضوح الجاحظ وإيثار المعنى على اللفظ ، ونحن نعرف كيف وقف الجاحظ من المعاني التي يتعثر بها الكاتب على «قارعة الطريق» ، بل هو امتاز بشيء آخر غير مألوف بين الناثرين ، هو محاولته ردم الهوة بين النص وتجربة الكاتب الروحية . عكس نثر أبي حيان عواطفه وأفكاره ومزاجه ، بصورة فريدة أثارت حماسة أول مستشرق يلتفت الى التوحيدي التفاتة خاصة هو «آدم متز» : «لم يكتب في النثر العربي بعد أبي حيان ما هو أبسط وأقوى وأشد تعبيراً عن مزاج صاحبه مما كتب أبو حيان ولكن الجمهور كان يميل الى طريقة الآخرين ، فيجري عليها ويعظم صاحبها ولقد كان أبو حيان غريباً بين أهل عصره ، وكان يعاني وحشة من يرتفع عن أهل زمانه ويتقدم عليهم» .

هذه الوحشة التي صادفت طبعاً مرهف الحساسية وروحاً لائبة ، أصبحت ينبوع أبي حيان الإبداعي في كل ما كتب . إن مناجاته الشاكية لا تشبه «أدب المناجاة والشكوى» الذي عرفه الأدب العربي . فهذا الأخير «فن» و«غرض» من أغراض النثر مستقل في ذاته ولا يكشف عن عاطفة أو حقيقة ، تماماً شأن أغراض الشعر . كان أبو حيان خارجاً على العرف الأدبي على «طريقة الآخرين في البديع» . ومن هنا تفجرت مشاعر الغربة لديه . هذه المشاعر التي دفعته الى إحراق كتبه في أواخر أيامه ، مقتدياً



بحفنة نادرة من «الغرباء» الذين اضطروا الى العزلة والانفراد في تيار ثقافة سائد يسحق بدولابه الواثق المعتد والمكابر كل تطلع روحي وكل عناق بين الفن والخبرة :

«وبعد ، فلي في إحراق هذه الكتب أسوةٌ بأئمة يُقتدى بهم ، ويؤخذ بهديهم ، ويعشى الى نارهم ، منهم : أبو عمر بن العلاء ، وكان من كبار العلماء مع زهد ظاهر وورع معروف ، دفن كتبه في بطن الأرض فلم يوجد لها أثر . وهذا داود الطائي وكان من خيار عباد الله زهداً وفقهاً وعبادة ، ويقال له تاج الأمة ، طرح كتبه في البحر وقال يناجيها : نعم الدليل كنتِ ، والوقوف مع الدليل بعد الوصول عناء وذهول ، وبلاء وخمول .

وهذا يوسف بن أسباط : حمل كتبه الى غار في جبل وطرحها فيه وسد بابه ، فلما عوتب على ذلك قال : دلّنا العلم في الأول ثم كاد يضلّنا في الثاني ، فهجرناه لوجه من وصلناه ، وكرهناه من أجل ما أردناه .

وهذا أبو سليمان الداراني : جمع كتبه في تنور وسجرها بالنار ثم قال : والله ما أحرقتك حتى كدت أحترق بك! وهذا سفيان الثوري مزق ألف جزء وطيرها في الريح وقال :

ليت يدي قطعت من ها هنا ، بل من ها هنا ولم أكتب حرفاً!

وهذا شيخنا أبو سعيد السيرافي سيد العلماء قال لولده محمد : قد تركت لك هذه الكتب يكتسب بها خير الأجل ، فإذا رأيتها تخونك فاجعلها طعمة للنار ، وماذا أقول وسامعي يصدق أن زماناً أحوجَ مثلي الى ما بلغك ، لزمان تدمع له العين حزناً وأسى ، ويتقطع عليه القلب غيظاً وجوى ، وضنى وشجى... »(٢٥) .

يرى الدكتور الوردي أن مشكلة أبي حيان تكمن في «أنه عاش في عصر بلغ فيه التناقض بين أقوال الناس وأفعالهم مبلغاً لا يدانيه فيه عصر



آخر »[٣٦] . وفات الوردي أن هذه المفارقة لم تقتصر على عصر أبي حيان . بل هي غطت ، بصور متفاوتة ، كل عصور الثقافة العربية . ولعل عصرنا العربي الحديث هذا ـ الذي وضع الوردي كتابه « أسطورة الأدب الرفيع » وكل كتبه في نقده ـ لا يختلف ، من حيث حدة المفارقة ، في التناقض بين القول والفعل ، عن عصر أبي حيان .

وكما يستخلص في نهاية فصله « غربة أديب » أن الأديب « رائد فكرة قبل أن يكون صانع ألفاظ . وأظن أن أبا حيان هو خير من يمثل هذا النوع من الأدب في العصور القديمة » . تخونه البداهة من أن يستنتج أن أبا حيان « قد أخفق في حياته ، لأنه عاش قبل أوانه . ولو أنه ظهر في زماننا هذا لكان سيد الأدباء »[٣٧] . وكأن الوردي يفترض أن زماننا العربي الحديث قد تجرد بصورة نهائية من الصنعة اللفظية والمفارقة الحادة بين الفعل والقول ومن ممارسة الحكم بالإعدام للذات التي تختبر وتتأمل وتتفلسف .

في فصلٍ تالٍ تحت عنوان « الجاحظ وأبو حيان » ، يعاود الدكتور الوردي استعمال مشرطه للكشف عن الداء العضال في الثقافة الأدبية العربية عن طريق المقارنة بين أبي حيان والجاحظ ، أبرز مثقفي وكتّاب النثر جملة وأكثرهم شهرة .

كان الجاحظ معتزلياً يعتمد علم الكلام في مجادلاته ، وهو علم يعتمد على أقيسة المنطق الأرسطوطاليسي . وقدرة هذا المنطق على إحقاق الباطل وإبطال الحق تجد ما يقابلها ويعززها في الأعراف الشعرية العربية . ولذلك لم يكن الجاحظ يتيماً بل منسجماً مع هذا المنحى الذي ثبت موقعه لقرون تالية بعده ، وتستر تحت أقنعة جديدة في عصرنا الحديث .

« وقد دفعت هذه الطريقة المنطقية بالجاحظ الى أن يكتب في أي موضوع يشاء ذماً ومدحاً . فهو يكتب في الشيء ونقيضه . ويستطيع أن



يأتي لكل وجهة بما يؤيدها من الأدلة المنطقية . فإذا أراد أن يمدح الشيء بحث عن مقدمة تصلح له فيبني عليها النتيجة التي يريدها . وهو لا يبالي بعد ذلك ، إذا أراد أن يذم الشيء ، أن يبحث عن مقدمة مناقضة»[٢٨] . ولذلك نجد الجاحظ يكتب عن الشيء ونقيضه ، دون أدنى شعور بالتناقض . فهو يكتب رسالة في مدح النبيذ وأخرى في ذمه ، ورسالة في مدح الكتاب وأخرى في ذمهم ، ورسالة في مدح الورّاق وأخرى في ذمهم .

ولا بأس من إيراد الحكاية الطريفة التي تورط بها الجاحظ بحكم التزامه منطق علم الكلام . كان قد اجتمع مع ابن ماسويه الطبيب على مائدة أحد الوزراء فقدمت الأطعمة وكان فيها سمك ومضيرة . والمضيرة طعام يطبخ باللبن الحامض . وكان المعروف عن أطباء ذلك الزمان أن أكل المضيرة مع السمك مضر بالبدن . فنصح ابن ماسويه الجاحظ بأن لا يجمع بينهما في الأكل . فلم يسمع الجاحظ نصيحته وأخذ يجادله جدلاً منطقياً إذ قال : «أيها الشيخ ، لا يخلو أن يكون السمك من طبع اللبن أو مضاداً له ، فإن كان أحدهما ضد الآخر فهو داء له ، وإن كانا من طبع واحد فلنحسب أنا قد أكلنا من أحدهما حتى اكتفينا» ، فقال له ابن ماسويه : «والله ما لي خبرة بالكلام ، ولكن كل يا أبا عثمان ، وانظر ما يكون في غد» . فأكل الجاحظ عناداً ، فأصيب بالفالج في ليلته ، وقال : «هذه والله نتيجة القياس المحال» .

بالمقابل كان أبو حيان يبغض علم الكلام ، وكان علماء الكلام أبغض الناس عليه : «جذّ الله عروقهم ، واستأصل شأفتهم ، وأراح العباد والبلاد منهم . فقد عظمت البلوى بهم ، وعظمت آفتهم على صغار الناس وكبارهم ، ودب داؤهم وعسر دواؤهم» . وهذه الكراهية لهذا المنطق لا تكشف عن ضيق أبي حيان بالإيهام المفتعل للنفس بالتزام العقل فحسب ، بل ضيقه



باللعب الذهني البارد الذي لا ينطق عن لوعات روحية حارة . والغريب أن الدكتور عبد الرزاق محيي الدين في كتابه عن أبي حيان يكشف عن هذه الخصيصة لدى أبي حيان مقارنة بالجاحظ ، ولكن كشفه يرد التقاطة ذكية عابرة لا يجدها تستحق أن تكون قاعدة نقدية كفيلة بقلب موازين دراسته بكاملها ، «وأبرز فرق نلاحظه بينهما أن الجاحظ كان يتناول الأفكار بروح يبدو أنها خالية من حرارة الإيمان ، وأنه يأتي الفن بقصد العبث والتلاعب ، وإظهار المقدرة البيانية ، وهي روح تقصيه عن مكان الكاتب ذي الرسالة السامية ، والذي يقول ويعني ما يقول ، ثم يؤمن بما يقول ، لذلك لا يحس قارئ الجاحظ إلا بالنشوة تخامره ، وباللذة تساوره ، وبالإعجاب بقدرة هذا الفنان إذا أخرج من الحق باطلاً ، ومن الباطل حقاً ، لكنه مع ذلك يعجز أن يحمل القارئ على الإيمان بما يرى والتصديق بما يقول ، على حين يبدو أبو حيان كاتباً يؤمن بها ، ويصدق فيها ، ويحس بحرارته ، فلا يفتأ قارئه يحس بالحرارة قد انتقلت إليه ومشت في أوصاله» . ويضيف الدكتور محي الدين في فقرة أخرى : «ولو كان فن أبي حيان لغوياً لبادر شراح اللغة الى شرحه ، ولو كان صنيعه بديعاً لتناهض البديعيون الى درسه ، ولكنه أدب رفيع يأتي حظ اللفظ منه في الدرجة الثانية ، وحظ الفكر في الدرجة الأولى ، على توافر في الحظين ، هذا ودارسو الأدب منا لايزالون كمن كانوا بل دون من كانوا رادة ألفاظ ، وبغاة صناعة ، وعمال حاسة . وعسير على من يكون هذا مرتاده ، وتلك بغيته ، وهذه أداته ، أن يدرك شوارد الفكر ، أو يعاق بضوامر المعاني قبل أن يدركه الجهد ويبلغ منه العياء »... « وما غلبة المدرسة اللفظية في نفسه إلا إيذان بموت البلاغة الحقة ، لأن انصراف الكتّاب الى هذه الناحية وإغراقهم بها سيعود ببلاغتهم الى عمل آلي صرف ، ومهمة لفظية فارغة . وكذلك كان الأمر ، فإن الكتّاب منذ عهد ابن العميد وابن عباد



انصرفوا الى هذه المحسنات والمزوقات ، وزهدوا في الآراء وعاد الحال بالبلاغة الى ما تعرف من أسلوب القاضي الفاضل ومن درج أدراجه ، حتى عهد النهضة الأخيرة... إن هزيمة أبي حيان ومن على شاكلته كانت هزيمة لبلاغة الأفكار والمعاني السامية ، ولو قُدّر لبلاغة أبي حيان أن تنتصر لخطت البلاغة العربية خطوات فسيحة في عالم الرأي والفكر ، ولشهدنا في الكتّاب من أبنائها قادة الأدب القيم والمذاهب المتفننة في دنيا الناشئين »[٣٩] .

ويعلق الدكتور الوردي على هذا بقوله : « يخيل لي أن هذا الاختلاف بين منهج الجاحظ ومنهج أبي حيان كان من الأسباب في اختلاف المصير الذي كُتب لهما في تاريخ الأدب العربي . مات الجاحظ فترك وراءه دوياً هائلاً وسمعة أدبية كبرى . وظل الأدباء يحرصون على قراءة الجاحظ والإعجاب به حتى يومنا هذا . أما أبو حيان فقد كان على العكس من ذلك ، إذ هو لم يكد يمت حتى نسيه الناس ، وظل منسياً طيلة العصور التالية ، لا يأبه به المؤرخون ونقاد الأدب إلا نادراً »[٤٠] .

إن بلاغة الأفكار والمعاني ، ومن ثم بلاغة المشاعر والوجدان ، كيانٌ روحيٌ مغتربٌ داخل سياق بلاغة الألفاظ والعضلية الصوتية . وبحكم انتماء أبي حيان الى ذلك الكيان الروحي المغترب فقد كتب واحداً من أجرأ كتبه شذوذاً عن السياق وأبلغها في حرقته الروحية وخروقاته .

« الرسالة البغدادية »[٤١] تتوفر على خصال نادرة في نصوص الموروث النثري الأدبية . فهي تكشف في السطح عن هدف لتعرية الجانب الاجتماعي والثقافي المبتذل في القرن الرابع الهجري ، بصورة جد كاريكاتورية لا تعكس الظواهر إلا بمرآة مقعرة ، مشوهة ، مغالية في التشويه . ولكنها ، فيما وراء السطح ، تكشف عن لوبات روحية لفنان مرتبك الحواس ، غير سوي ، يائس وغاضب . والتوحيدي لم يكتبها على هدي نثره الذي ألفناه في رسائله القصيرة .



وفي «البصائر والذخائر» ، حيث المناجاة الوجدانية الملتهبة التي يطلع بها علينا بين حين وآخر ، وفي «الإمتاع والمؤانسة» و«الشارات الالهية» ، بل هو يتوسل ـ وقد لبس قناعاً خافياً ـ نثراً عامي الطابع ، لا في مستوى الصياغة الفنية واللغوية فحسب ، بل في مستوى التلقائية والعفوية ، ومستوى المخيلة . فأبو حيان ، فيها ، يتدفق كما يتدفق متحدث بغدادي ، عاش على شيء من التهريج ، في مقهى شعبي . مازجاً الجملة البليغة بالجملة السوقية ، ومقرناً المفردة العربية بالفارسية ، التي كانت شائعة آنذاك على لسان العامة .

ومخيلته في التعبير تخدم غرض التعبير ذاته الذي لا ينتمي ، في عموم الرسالة ، الى هموم الصياغة الفنية في ذاتها ، والتي ابتلي بها النثر العربي . بل هو ينتمي عن عمد الى المخيلة الشعبية ، والسوقية إن شئت ، التي تدفع بها العواطف حيث تشاء .

«الرسالة البغدادية» بهذا المعنى ، دفقة عاطفية ، شقشقة هدرت على لسان فنان أراد ، لرغبة سوداء في أعماقه ، أن يتلبس شخصية مهرج سوقي لا يعرف مقياساً لذوق وخلق ، ولكن يتخذ من افتقاد المقياس ذريعة لفضح الأعراف البائسة التي تحكمت بالحياة الفكرية والأدبية . إنها محاولة لتمزيق القناع الذي أطبق على وجه الأديب العربي ، بفعل موروث ضارب الشكلية والصنعة . إن أبا حيان لم يعد «أديباً» بالمعنى الذي أفرغ فيه من دم الحياة . بل أعاد صيغة الإنسان الذي وجد في الكتابة الأدبية وسيطاً للخلق والتعبير . كان بطل «الرسالة البغدادية» هو ذاته «التوحيدي» ، ولكن بقناع الأزدي : «كان هذا الرجل... شيخاً بلحية بيضاء تلمع في حمرة وجه يكاد يقطر منه الخمر الصرف ، وله عينان كأنه ينظر بهما من زجاج أخضر ، تبصان كأنهما تدوران على زئبق» . ولكنه سرعان ما يجعله وعاءً لسخطه واستهانته . وهو لا يترك فرصة إلا ويقارب شخصه من شخص بطل الرسالة ،



وكأنه بذلك يخشى من مغادرة الحياة ، بفعل النثر العربي الفني ، الى الصنعة . إن الحقيقة تحترق في داخله . وهو معني بإيصال شظاياها . حتى لو كانت هذه الحقيقة على هذه الدرجة من القبح والشر . وهل يخرج الأدب العظيم من الخير وحده! .

كان التوحيدي مفرط الحساسية حد المرض ، تماماً شأن ابن الرومي ممن سبقوه ، وشأن السياب ممن جاءوا بعده . كان يحب الحياة الدنيا ويطمع بكل فيضها . ولم يكن فرط الحساسية هذا وسيطاً صالحاً بينه وبين عطايا الحياة . فعطايا الحياة لا تُمنح بفعل الرغبة وحدها ، بل تحتاج الى كثير من الاحتيال والمناورة . والى شيء من الوجاهة والمظاهر الملفقة . ولم يكن التوحيدي ، شأن ابن الرومي والسياب ، لحسن الحظ ، يملك واحدة من تلك . لم يكن قادراً على القناعة بالحقائق المطلقة ، شأن الأرسطوطاليسي الجاحظ ، ولم تأسره الحقيقة النسبية التي جاء بها سفسطانيو علم الكلام ، ولم يكن الجاحظ بعيداً عنهم . ولم يكن حاذقاً في توفير حد أدنى من خبرة المصالح ، في سوق الثقافة . ولم يكن يحسن توفير المظهر اللائق ولا الوجه الأنيس . كان يفتقد كل ذلك . فانقطعت عنه صلات الحياة مما جعله أكثر احتراساً من اليقين ، وأكثر تخبطاً وأشد ضيقاً وأقصر نفساً وأثقل شكوى ، لا يفزع إلى أحد إلا إلى نفسه ، ونفسه سوداء . ولا يستشير أحداً إلا قلبه ، وقلبه عقدة أفاعٍ .

*

لم تفلت هذه المعالجة الشكلية واللفظية للشعر من يد الفلاسفة العرب أنفسهم . فقد عنوا ، شأن أفلاطون وأرسطو ، بالنظرية الشعرية لا بالنص الشعري . وهذا أمر مألوف مع الفلسفة . فهي تعنى بالتصورات النظرية



والمفاهيم الذهنية . ولذلك درس الشعر كفرع من علم المنطق وذي مهمة معرفية . ولقد ساهمت هذه المعالجة الفلسفية ، الى جانب الدين والنقد والشعراء أنفسهم ، في تعميق الهوة بين خبرة الشاعر الداخلية وبين نصه الشعري . لا بصورة مباشرة ، بل بما تتيح مساهمتهم هذه في المناخ الفكري العام من إضافة ذات معنى .

إن كتابة الفلاسفة ليست إلا حصيلة استقراء تأملي للنصوص الشعرية . ولكنها ، أيضاً ، مساهمة في تعزيز ما يرونه حقيقة . خاصة وأن المناخ الشعري في المراحل المزدهرة أصبح عميق التداخل مع المناخات الفكرية عامة ، ومنها الفلسفية بالضرورة . ولك أن تتابع هذا الخيط منذ مرحلة بشار بن برد ، مروراً بأبي نواس وأبي تمام وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء .

وبالرغم من أن الفلاسفة أعطوا هذا الدور المعرفي للشعر ، وأنهم فرقوا في التوصل الى الحقائق ، بين الفلسفة وقياسها البرهاني وبين الشعر ووسيلة التخييل (بمعنى التأثير) ، إلا أنهم قصروا قيمة هذا التخييل وفاعليته على الشكل . «فالشكل في الشعر ـ المقدمات المخيلة ـ هو الذي يحدث التخييل ـ التأثير ـ وبعبارة أخرى ، أن الأثر النفسي للشعر يتأتى من اللذة الناجمة عن الشكل وليس المضمون ، لأن الشعر لا يروم بيان صحة اعتقاد رأي ما ، على عكس البرهان الذي يلتفت فيه الى مطابقة الحقيقة التي يقدمها للواقع ، ومن ثم يشترط صدقها...»[٤٢] .

لقد وضع الشعر على مفترق طرق بين الشكل الذي يبعث على اللذة ، وبين «صحة اعتقاد رأي ما» . بين اللذاذة الحسية وفاعلية العقل . وفي النتيجة بين الشكل الجمالي وبين الفلسفة . وكأن لا وجود لطريق ثالثة في مفترق الطرق هذا . طريق خص بها الشعر والفنون جميعاً . طريق المشاعر والانفعالات التي تتشكل في رؤى وصور وتصورات . إن إهمال هذه الطريق



الثالثة لم يحصل عفواً عند الفلاسفة . بل هو تحصيل حاصل لإهمالها لدى الشعراء ونقاد الشعر أنفسهم .

وبالرغم من أن علاقة التأثر بين الفلاسفة العرب وأرسطو ظلت أشد متانة منها بينهم وبين الشعراء العرب ، إلا أن هذه العلاقة ، في موضوع الشعر بصورة خاصة ، ظلت غائمة وملتبسة . فالعرب لم يقرأوا الشعر اليوناني ، ولم يفهموا فني التراجيديا والكوميديا على حقيقتهما . وحين ترجموا المصطلحين الى «الطراغوذيا» و«القوموذيا» لم يترجموا معهما موقف أرسطو النقدي كاملاً . بل نقلوا شيئاً يسيراً منه وأكثره يدل على اختلاط المفهومات[٤٢] .

الفلسفة تعطي للشعر دوراً معرفياً . ولأنها خُصت بالبرهان ، فقد خصت الشعر ، بالمقابل ، بالشكل . وأبعدت الشاعر عن مهمة التأمل في مشاعره ومحاولة اكتشاف داخله ، أو الاكتشاف عبر داخله .

ولكنها بسبب ذلك الدور المعرفي ، حاولت ، على يد الفارابي مثلاً ، أن تحقق معادلة بين اللذة التي يوفرها الشكل وبين الفائدة المعرفية التي يوفرها المضمون . ولكن هذه الفائدة المضمونية لا تصب في النهاية إلا في مهمة البرهان الفلسفي . ولذلك يبدو الشعر ، إذا ما أراد أن ينطوي على تجربة تأملية ، وعاءً للمحتوى القيمي والأخلاقي الذي تسعى إليه الفلسفة ، أي شعراً تعليمياً . وإن مجرد التفكير بمهمتين منفصلتين للنص الشعري ، يتكفل إحداها الشكل والأخرى المضمون ، إنما يشكل عاملاً جديداً من عوامل تعميق الهوة بين خبرة الشاعر الداخلية ونصه .

والغريب أن الفلاسفة هؤلاء (الفارابي ـ ابن سينا ـ ابن رشد) يهاجمون الشعر العربي بسبب اعتماده أغراضاً كاذبة . فهو لدى الأول شعر ينصرف لـ«النهم والكدية» . والثاني يرى الشعر «انفعالياً وذاتياً لأن العرب كانت



تعنى بمحاكاة الذوات ، ولم تكن تقول الشعر للحث على فعل أو الردع عن آخر ، إنما كانت تقول الشعر لأحد أمرين ، لاستمالة المتلقي الى أمر من الأمور ، فيدفع الى انفعال ما أو فعل ما ، وإما لإثارة الدهشة أو اللذة فقط »[٤٤] .

ويرون ، أيضاً ، بأن الصورة الشعرية ـ خاصة في التشبيه والاستعارة ـ تقوم بتقريب الأفكار المجردة عن طريق ما يماثلها أو يشابهها حسياً .

ولكن كل هذه الالتفاتات تصب في مسعى واحد هو هدف الفلسفة وحدها ، أو العقل وحده . في حين تفرد الشعر لمهمة تخصه وحده . وهذه المهمة شكلية في جملتها .*



الهوامش

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . د . جواد علي . ج٩ ، ص١٥٨ .
(٢) المصدر السابق ، ص٩٧ .
(٣) المصدر السابق ، ص٩٥ .
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب . د . إحسان عباس . المؤسسة العربية . ص٢٧-٢٨ .
(٥) المصدر السابق ، ص٨٧ .
(٦) المصدر السابق ، ص٢٤ .
(٧) حديث الأربعاء . د . طه حسين . ج٢ ، ص٢١٠ .
(٨) تاريخ الأدب العربي . د . عمر فروخ . ج١ ، ص١٧٩ .
(٩) المفصل . ج٩ ، ص٨٧ .
(١٠) العمدة . القيرواني . ج١ ، ص٨٠-٨١ .
(١١) العمدة . ج١ ، ص٨٣ .
(١٢) المفصل . ج٩ ، ص١٤٥ .
(١٣) الحيوان . الجاحظ . ج٢ ، ص٩٣ .
(١٤) المفصل . ج٩ ، ص١٤٦ .
(١٥) المفصل . ج٩ ، ص٧٧ .
(١٦) أسطورة الأدب الرفيع . د . علي الوردي . ص٩٢ ، ٩٥ .
(١٧) الحيوان . الجاحظ . ج١ ، ص٧٥ .
(١٨) تاريخ النقد . ص٥٧ .
(١٩) تاريخ النقد . ص٩٦ .
(٢٠) عيار الشعر ـ ابن طباطبا ـ (١٩٦٥ ـ القاهرة) ص٥ .
(٢١) عيار الشعر . ص٩ .
(٢٢) تاريخ النقد . ص١١٨ .
(٢٣) مفهوم الشعر . د . جابر عصفور (مطبوعات فرح) ص٨١ .
(٢٤) المصدر السابق ، ص٣٦ .
(٢٥) تاريخ الأدب العربي . ج٢ ، ص٤٢-٤٣ .
(٢٦) المصدر السابق . ج١ ، ص١٢٧-١٢٨ .



(٢٧) السابق ، ج٢ ، ص١٤١ .

(٢٨) السابق ، ج٢ ، ص٤٣ .

(٢٩) تدوروف في مقاله "Poetry and Morality" ، مجلة "Salmagundi" عدد (١١١) سنة ١٩٩٦ .

(٣٠) Writer at Work. 1979. Penguin. p. 250

(٣١) جون بريس : The Fire and the Fountain. Oxford 1955. p. 37.

(٣٢) عبد الله القصيمي . العرب ظاهرة صوتية . باريس ١٩٧٧ ، ص٢٧١-٢٨٠ .

(٣٣) تعريف القدماء بأبي العلاء . الدار القومية ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص : ح .

(٣٤) علي الوردي ، أسطورة الأدب الرفيع . ١٩٩٤ ، ص٢٢٢ .

(٣٥) رسائل أبي حيان التوحيدي . د . ابراهيم الكيلاني . ص٤٠٨-٤١١ .

(٣٦) أسطورة الأدب . ص٢٢٤ .

(٣٧) السابق ، ص٢٢٩ .

(٣٨) السابق ، ص٢٣١ـ ٢٣٢ .

(٣٩) السابق ، ص٢٣٦-٢٣٧ .

(٤٠) السابق ، ص٢٢٥-٢٣٦ .

(٤١) « الرسالة البغدادية » نسخة حققها ووضع لها مقدمة وشروحاً غنية الأستاذ عبود الشالجي . مطبعة دار الكتب ، بيروت ١٩٨٠ .

(٤٢) « نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين » د . الفت محمد كمال عبد العزيز ص ١٣٣ .

(٤٣) « تاريخ النقد » ص ٢١٣ .

(٤٤) « نظرية الشعر » ص ١٥٤ .

* وقعتُ ، وأنا بسبيل نشر الكتاب ، على واحدة من هذه الاضاءات العقلانية في تأمل مأزق الشعر العربي ، تُضاف إلى اضاءات طه حسين وجواد علي وعلي الوردي وعبدالله القصيمي . وهي تصدر ، أيضاً ، من خارج دائرة الشعراء ونقاد الشعر . كتبها الاستاذ سلامة موسى عام ١٩٢٧ رسالة للشاعر أحمد زكي أبو شادي على أثر صدور ديوانه « الشفق الباكي » . وهذا هو الجزء الأكبر من الرسالة :

شعر التسامي

أخي الاستاذ أحمد زكي أبو شادي

أرسلت إليّ « الشفق الباكي » ودعوتني إلى أن أخبرك عن رأيي فيه . وأنت تعرف أنني لست شاعراً ، لم أنظم بيتاً قط ، ولكنك تستند بالطبع إلى أنني أديبٌ وأن الشعر أصيلٌ في نفس الأديب ، وأن الشاعرية بل الايقاع نفسه يتضح في النثر الجيّد والاسلوب الرّصين ، وكلنا مع ذلك ينتقد الصورة ولو لم يكن رسّاماً . وقد نشأت على أن أتذوق القليل من الشعر العربي بل أني لا أكتمك كراهتي لملوك الشعر العربي كالمتنبي وأضرابه ، وحبي لصعاليكه كأبي نواس والبها زهير ، وقد ملت إلى الشعر الاوروبي وخاصة الانجليزي الذي لا أظن أنّ في العالم شعراً يساويه ولا أقول يسمو عليه . وما ذلك إلا لأن لفظة « الشاعر » عند الاوروبيين تعني العامل المبتكر ، وهي عند العرب تعني المغنّي لأن « الشعر » مشتق من « شير » العبرانية بمعنى الغناء . ومن هنا صار من تقاليد الأدب عند العرب أن يقصر الشاعر مجهوده على الزخرفة اللفظية ، بينما هو يخترع ويبتكر



عند الاوروبيين . وأي شيء أدلّ على الابتكار من الدرامة التي عرفها الاوروبي وجهلها العربي ؟!

ولست أستقل شأن الايقاع والغناء والزخرفة اللفظية في الشعر ، فإني أكاد لا أعرف ميزة أخرى للبها زهير ، ولكني وأنا أقرؤه أشعر أني ألهو كما أظن أن هذا كان شعوره عندما كان ينظم . ولكني عندما أقرأ شعراً أوروبياً وخاصةً انجليزياً أشعر أني أعالج مع الشاعر موضوعاً سامياً لا مجال فيه للهو إذ هو عين الجد . واذا كنت ألتذّ ما فيه من ايقاع فإنما تعود هذه اللذة إلى زيادة الشعور بالجد ، وما في موضوع القصيدة من خطر . وقد يتوهم الانسان من وقار المتنبي وقوته على الاداء أنه جادّ لا يلهو ، ولكنّ الواقع أنه أكثر الشعراء جداً في اللهو . وأيّ لهوٍ أكبر من أن يضيّع الشاعر وقته وعبقريته في مدح الأمراء وهجوهم ؟!

وقد ورثنا نحن هذا التراث عن شعراء العرب ، فنشأ شعراؤنا في نهضتنا الحديثة على احتذائهم في الاسلوب والغاية ، وفي الاكبار من شأن الصنعة اللفظية . بل نحن ما زلنا في النثر نتحرى اللفظة الرشيقة والعبارة المنمّقة ولو كان فيها التضحية بالمعنى ، أو ضياع وقت القارئ فيما لا يفيده . ومع أنّ كثيرين من كتابنا يدعون كراهة السجع ، فانك تراهم من وقت لآخر وفي طيّات عباراتهم يخالسون القارئ ويدسون له سجعة قد انطوت على مترادفات يعرفون هم أنه لا فائدة منها للقارئ وأنه لا يدفعهم إليها سوى التقليد! وأكاد أقول إن المحسنات اللفظية والاغراق في الصنعة والنزوع إلى تأليف النغم كل هذه خصال تكاد تكون أصيلة في اللغة العربية ، وهي من البواعث المثبطة في التأليف عندنا ، لأن المؤلف الذي يعرف موضوعه وقد حذقه درساً وبحثاً يخشى الاستهداف للنقد ، لأنه يظن أن عجزه عن الصيغة اللفظية سيعاب عليه ، وان هذه الصنعة ستحتاج منه إلى مجهود كبير ، فهو لذلك يحجم عن التأليف!

ومما يدلك على الاكبار من شأن الصنعة عندنا أن في البلاد الآن حزبين كبيرين يتنازعان السلطة أحدهما «الوفد» والمحرر الظاهر في صحيفته هو العقاد ، والثاني هو حزب «الأحرار الدستوريين» والمحرر الظاهر في صحيفته الآن هو المازني وكلاهما كاتب صنعة بضاعته تنميق الألفاظ وتزويق العبارات ، أما الدرس والثقافة فلا قيمة لهما عندهما . فلا تشك بعد ذلك في أن جمهور الأمة يحب الصنّعة من الناثر ، أما حبه لها من الشاعر فواضحٌ في جميع شعرائنا الظاهرين .

وعلى هذا سأتنبأ لك منذ الآن بأنّ الناقدين سيعيبون عليك قلة عنايتك بالصنعة ، وبأن ألفاظك عاميّة غير شعرية! أما مقاصدك العليا وعناياتك السامية فسيضربون عنها صفحاً ، وذلك لأنّنا على الرغم من من صيحات التجديد التي تتكرر أمامنا ما نزال نعيش من حيث الأدب في القرون الوسطى . ومعظمنا إلى حدٍ ما أزهريّ يقول بالنقل دون العقل ، وكما يكره «الاجتهاد» في الدين كذلك يكرهه في الأدب ، وكما أن البدعة ضلالة في الدين كذلك هي ضلالة في الأدب!...




مكتبة
الفكر الجديد

المقالة الثالثة

السياب: مياه أول الخليقة

«وبين سريريَ المبتلّ حتى القاع بالأمطار
وقبرِكِ تهدر الأنهار»
السياب




مكتبة
الفكر الجديد

١

لماذا السياب؟

في المدرسة الشعرية الحديثة التي بدأت أواسط الأربعينيات ، ونضجت في الخمسينيات والستينيات فرصة رائعة لردم «الهوة» التي أثقلت الشعر العربي ، بين تجربة الشاعر المستلبة في داخله وبين النص الشعري الذي استحوذ عليه الشكل أو الصنعة . فلقد انفتح أفق الشعر على ثقافات إنسانية لا حدود لسعتها . إن ثقافة الغرب الشعرية لم تفتح نافذة على نتاجها الحديث فحسب ، بل فتحت نوافذ لنا على الثقافات الشعرية في كل مكان وفي كل زمان . كما كشفت عن علاقة الشعر بالمعارف والفنون الإنسانية بصورة فريدة . فلم تكن التيارات الكثيرة التي تضطرب داخلها ، حتى الشكلانية منها ، إلا نتاج الكشف عن دور العلوم الجديدة في معرفة العالم الباطن للإنسان . هذا العالم الباطن الذي يشكّل المادة المغذية الوحيدة للشعر العظيم .



التجربة الفنية والتقنيات وكل الوسائل الشكلية ما هي إلا معاول إعانة للحفر والتنقيب داخل الخبرة الروحية المدومة لدى الشاعر . ولن تقف مستقلة بقواها العضلية خارج هذه الخبرة إلا لدى الشاعر المثقل بالموروث اللاواعي لسحر الكلمة وسحر البيان وسحر الصنعة . بحيث تبدو تجربته الروحية ثانوية ، فتذبل مع الأيام ولا تعود ذات قيمة تذكر .

اخترت السياب لأنني أعتقد بأنه أروع ثمرة لشعر الخبرة الروحية ، شعر الإلهام أو الشعر المطبوع أو شعر المذهب البغدادي الذي تطور على هامش السياق الشعري السائد ، أو ما شئت من المسميات التي تقريت حركتها التاريخية في المقالة الثانية . وهو بهذا المعنى ، الشعر المعافى الذي يبشر ، إذا وجد منفذاً للتأثير العميق ، بتيار شعري حقيقي قادر على ردم تلك «الهوة» ، وعلى طمر كل جاذبية شبه سحرية ، مهما كانت أقنعتها ، للّفظة والبنية والصورة لذاتها ، تقليدية كانت أو حداثية .

إن شعر السياب يكشف عن هويته ، هوية الإنسان الذي وراءه ، بصورة تبدو أحياناً «طبيعية» وغريزية ، لا هوية رجل المواقف والأفكار والاتجاه والمذهب . فهذه جميعاً تنتسب ، في رأيي ، الى «الشكل» . لأنها وليدة الذهن والرأس التي تعود إليهما المهارات والتقنيات . السياب نموذج استثنائي ، في هذا القياس ، لأن قصائده لا يوجهها أو يحدد اتجاهها موقف مذهبي أو فكري خارجها ، ويسبقها في الوجود . وإذا ما توفر ذلك ففي قصائده الضعيفة التي لا تنتسب إليه ، إلا مرغماً ، فهي وليدة مشاعر وتجربة خارجية مضافة أُجبر عليها وأُثقل بها ، كما سنتبين فيما بعد .

إنه شأن عمر بن أبي ربيعة وأبي نؤاس وابن الرومي والمعري ، لا شأن النابغة والفرزدق والبحتري وأبي تمام . تقوده المعاني المتولدة من داخله ،



من قلبه ، بيسر الى الكتابة . بحيث تبدو الألفاظ والصور والبنية مظاهر حسية لتلك الدوامة الروحية الغامضة . إن شعره «من القلب صاعداً الى فوق» ، لا «من الرأس منحدراً الى تحت» . وهو مثلهم ، أيضاً ، في انحنائه أمام ضغوط «الأعراف الشعرية» القاسية ، وفي استجابته للأغراض والمحسنات التي ترضي حاجات الذوق السائد ، ذوق النقاد ومثقفي الحداثة . لأنني أعتقد أن كل «الأممي» و«القومي» و«الوطني» و«السياسي» و«الاجتماعي» ما هو إلا أقنعة جديدة للأغراض والفنون الشعرية القديمة ، ولكن عبر شبكة من الحركة الشعرية أكثر تعقيداً مما يكشف عنه النظر المباشر . ولقد خضع السياب في كثير من قصائده ، وفي كثير من المقاطع داخل القصيدة الواحدة ، لهذه الضغوط .

ولماذا أدونيس؟

ولقد اخترت أدونيس ، في المقابل ، لأنني أعتقد بأنه أروع ثمرة لشعر الكد والتحكيك والصنعة أو شعر المذهب الشامي ، الذي شكل السياق الأساس في الشعر العربي عبر تاريخه كله حتى اليوم ، بحيث يمثل الوجه الحداثي ، في أجلى صوره ، لهذا الموروث . إن شعر أدونيس ، المأخوذ بسحر اللفظة وسحر الصور ، أو الصور المتراكمة والمتلاحقة ، وسحر الشكل ، ساهم في إرساء دعائم «الهوة» بين التجربة الروحية المستلبة وبين النص الشعري المكتوب بمعزل عنها . ولذلك لا يكشف نصه عن ملامح هوية فريدة في طور التكوين والتكامل . فهذه ليست مهمته . وأدونيس في كتاباته النظرية يضع صيغاً عديدة لتعليل ذلك وتوكيده . إنه شعر تطلع ثماره من شجرة «الذهن» والرأس . تستطيع أن تحصد من بساتينه المضاءة



المزهرة كل الأفكار والمواقف ، واضحة كما لو كانت جاهزة على طبق . اللفظة والجملة مصوتتان منحوتتان بوقدة حسية وبلاغية عالية . والصورة أو الاستعارة ، هي من حيث الهدف والمقصد ذات الاستعارة القديمة ، تزيينية لأنها تهدف الى الإدهاش والإثارة . مرصعات من بنات الخيال المحض . وغموضها وليد مفارقة أو اجتهاد ذهني . ولذلك يبدو نص أدونيس ، عبر كل ذلك ، أسمى من العواطف الشخصية ، ومتعالياً على المشاعر . ومهارته الغالبة تقطع السبيل على القارئ العربي لاكتشاف الفراغ الذي وراءها . ولذلك يبدو أدونيس ، داخل حداثتنا الشعرية ، أكثر تأثيراً على محيطه وعلى الأجيال المتلاحقة . لأن الاستجابة إليه إنما هي استجابة لحنين دفين للشكل اللفظي المصوت الذي جرى عليه الشعر العربي . حتى لو بدت هذه الاستجابة حداثية تنكر على الشعر القديم ، وحتى الحديث ، تقليديته وشكليته . إذ أن هذا الوهم انسحب على الوعي النقدي وعلى الذوق العام وأفرغ كل مفرداته ومصطلحاته من دلالاتها الدقيقة .

إن أدونيس هو أبو تمام العصر الحديث . فثورته الشعرية (هكذا اصطلح النقاد على تسميتها ولي رأي في ذلك مختلف تماماً) وقوة تأثيره على محيطه الشعري والأجيال التي تلته تكاد تكون متشابهة . هذا الأمر الظاهر لا يعتم على الحقيقة ، التي تتخفى وراءه والتي تقول بأن شعر أبي تمام لم يكن أكثر من موهبة عربية فائقة المهارة في تعزيز خصيصة في الشعر العربي ، لم تكن ، على حقيقتها ، إلا آفة من آفاته .

شغل كلاهما النقاد ، ولكن بأمر الصنعة وحدها . ولقد كان النقد العربي منذ كتاب «البديع» لابن المعتز ، لا تشغله في أمر الشعر إلا الصنعة . كما أن الناس اختلفوا حولهما بذات القدر ، وهذا الاختلاف لم يغادر دائرة الشكل ومقدار «الحداثة» الشكلية ، هل هي حقيقية أم زائفة



مصنوعة . وما من أحد اقترب من الأهواء التي تعتمل داخل روحيهما ، من خبرتهما الروحية حول معنى الحياة ، والقدر ، والموت ، والحب ، والكراهية ، والذنب ، والخطيئة ، والفشل ، والخوف ، والانكسار ، والهزيمة ، والحلم ، واختلاس النظر الى المجهول .

أنت تجد أشياء من هذه ، إذا ما بحثت عنها ، في شعر أبي نواس ، وشعر أبي العلاء وشعر السياب ولكنك لا تكلف نفسك ذات المسعى حين تقرأ أبا تمام أو البحتري أو أدونيس . بل تأخذك لذاذات الفن الماهر في اللفظ المصوت والصور الباهرة المدهشة .

حين يصير الموتُ «فعلاً» لا «اسماً»!

كيف أتيحت للشاعر بدر شاكر السياب كتابة كل هذا الفيض المذهل من الشعر حول موته ؟ لم يكتب عن «الموت» كموضوعة مجردة . هذا أمر يسير ، ويشكل غرضاً من أغراض الشعر العربي الموروثة . والسياب ليس شاعر أغراض . ولكنه كتب عن موته وهو على سرير المستشفى . عن الموت كفعل سحري . لا عن الموت ككلمة سحرية . يرقبه عن مقربة . يتبينه حيث تتضح صورته وملامحه عبر الظلال مع الساعات والأيام .

كتب السياب أكثر من مجموعتين شعريتين حول موته هذا . على أنه كتب كثيراً من قصائده المبكرة ، وهو مازال فتىً ، حول الموت شأن كثيرين . يخاطبه أو يتحدث إليه أو عنه ، ولكن كمفردة وكفكرة . الكتابة عن موته هو ، الذي ينسرب في مسام جسده ، والذي يسحبه بجاذبية فريدة الى عالمه ، عالم الظلال والعتمات ، لم تحدث ، وبهذا الفيض إلا في سنوات نضجه الأخيرة .

هاجس الموت ثم هاجس اللجوء إليه لم يفارق السياب طوال حياته



القصيرة لأسباب منها :

- طبيعته الانطوائية introvert ، وميله الى توجيه مجساته الى أسرار روحه ذات الظلال . وما الضوء في شعره إلا ضوء آفاق هذه الروح الداخلية ، يتغنى ، أو يستغيث به .
- حساسية مرهفة تعكس ضعفاً جسدياً ، إرهاقاً روحياً ، قصوراً عن مجاراة الحياة . انعدام ثقة بالنفس ، انعدام ملامح ذات جاذبية داخل مقاييس اجتماعية بالغة الخشونة .
- موت الأم المبكر ، وزواج الأب من امرأة أخرى .
- انتماءات عقائدية اضطر إليها بفعل الخوف من العزلة والقطيعة .
- حرمان من حب امرأة .

كانت انتماءات السياب السياسية ضرباً من الدفاع عن النفس ، ولم تكن تنطوي على إيمان حقيقي . كان يريد أن يقتحم بجسده الهزيل ، وكيانه المهزوز ، ووجهه البائس ، مجتمعاً ضارب الهيمنة على الفرد بكل ثقل شروطه ، وأن يقتحمَ جموعاً تزحف أبداً لهدف ينسيه «لا هويته» المتوحدة الضالة . إن انتماءاته المضطربة غير المتوافقة ضرب من ضروب السعي للإحساس بالشجاعة والجرأة .

مرض السياب لم يكشف عن نفسه في فترة متأخرة من حياته فقط ، فلقد كان هزاله ورقةُ جسده وروحه وداخليُته ، التي تملأها الظلال وكل العوامل التي أشرت إليها سابقاً ، أكثر من ممهد لتكشيرة الموت التي ملكت عليه رؤاه ، والتي اتضحت ملامحها في سنوات شعره المبكرة .

ما من مريض يجرؤ أن يستشعر الموت كفعل . وإذا ما استشعره فلن



يجرؤ أن يفكر فيه ويكتب عنه . إن المريض يشعر بالمرض لا بالموت ، حتى لو كان مرضه عضالاً . وإذا ما فكر أو كتب عن الموت فباعتباره هاجساً ، ظلاً خفياً من ظلال مرضه . الموت يبقى « فكرة » لدى المرضى . فكرة مخيفة شأن الأفكار المخيفة الكثيرة . ولعلها أكثرهن إخافة ، ولكنه لن يكون فعلاً معاشاً . قد يصبح لحظات معاشة ، هي لحظات إغماء خاطفة ، تشبه الوهم . لحظات السياب الشعرية لم تكن كذلك . إذ يستحيل على القصيدة أن تكتب في لحظات الإغماء التي تشبه الوهم . بل كان فعل الموت لديه أشبه ، في درجة حضوره وواقعيته ، بالممرضة التي تقبل عليه ، وهي دائمة الحضور .

ما حدث للسياب أنه تحرر من الخوف من الموت . دخل مملكته . وتحول هذا الأخير الى رفيق سفر . لذلك لم يعد الخوف من الموت (والموت مخيف) خوفَ الكائن البشري الذي يؤمن بالموت كفكرة ، بل خوف الكائن البشري الذي يدخل ، مأسوراً بفعل قوى سحرية ، مملكة الموت ، يتتبع تفاصيلها ، وهو في كامل وعيه وحساسيته . ولكن هذه الحساسية والوعي ليسا دنيويين تماماً .

إن التحرر من الخوف ، من الموت أتاح للسياب التخلي عن الموت كلفظة وكلمة . عن الموت كـ«اسم» . هذه الكلمة التي يتشبث بها البشر حرزاً مانعاً عن حقيقة الموت المريعة كـ« فعل » ، لأن الإنسان يعرف ، بحكم الخبرة ، كيف يمكن أن يخلي الكلمة من دلالتها ، والاسم من الحقيقة التي وراءه .

كل كلمات « الموت » التي تملأ الشعر العربي القديم والحديث ما هي إلا ضربٌ من الوقاية ، بفعل المخاوف ، ضد حقيقة الموت . ولذلك أدخلتها الغنائية في حقول خيالها الخصب المجرد . متمتعة بقدرتها الهائلة على الإشباع الواهم من أكثر الحقائق حضوراً .



السياب ، هو الآخر ، لجأ الى هذه الكلمة ـ الوقاية أو الحرز ، فترة طويلة من الزمن الى أن أُدخل عنوة ، وبيد عزرائيل ، شرك دلالتها الحقيقية . فتخلى عن « الكلمة » وبدأ « الفعل » ، فلم تعد كلمة الموت ترد في شعره على الهيئة التي كانت ترد في السابق .

انحسرت « كلمة » الموت لتخلي مكانها الى « فعل » الموت .

*

توفرت لدى السياب كلُّ سبل تهيئة مملكة الموت السفلى . إذ كان ، طوال حياته الشعرية ، يبني بدأبٍ وعيه « الداخلي » ، عالماً أسطورياً خاصاً ، عالماً عيانياً ، مرئياً خاصاً استجمع مادته من الواقع الزمني والجغرافي المحيط . وما محاولته إلا تجريد هذا الواقع من زمنيته وجغرافيته ونسبته الى الأسطورة . ولذلك كانت « جيكور » و« بويب » ومقبرة « أم البروم » و« النخل » و« المطر » و« الماء » مواده الأولية التي مكّنته من بناء مملكة الموتى السفلية بيسر وعفوية تنتمي الى الغريزة الدفينة لا الى الوعي .

قمع الجموع!

قبل التجوال في هذه المملكة ومعرفة تضاريسها ، أحب أن أقف متمهلاً على المحاولات الدائبة لإقحام السياب الشاعر في معترك الحياة السياسية والعقائد .

يروي الدكتور إحسان عباس في كتابه* أن السياب قال بشأن قصيدته « أنشودة المطر » : « أتعلم أن قصيدة أنشودة المطر التي كتبتها أثناء

---

* سأعتمد في هذه المراجعة لحياة السياب على كتاب الدكتور إحسان عباس « بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره » ، بصورة أساسية . وإليه تعود كل الأرقام بين الأقواس ، التي تشير الى أرقام الصفحات .



إقامتي في الكويت هارباً من العراق أيام نوري السعيد كانت قصيدة طويلة يغلب عليها طابع الالتزام ولكنني حذفت منها عدة مقاطع فصارت على ما هي عليه...» . ويعلق الدكتور إحسان بأن «السياب وجد لديه في الكويت متسعاً من الوقت ليحقق أمنيته الكبرى وهو أن يعرف بين الناس باسم «شاعر القصائد الطويلة» . (١٣٢)

إن نزعة القصيدة الطويلة التظاهرية لدى السياب مقرونة بالنزعة السياسية العقائدية التي لا تخلو من «تظاهرية» هي الأخرى . ولذلك ، حين رجع السياب الى نفسه حذف منها ما حذف . وترك لنا رائعته مجردة من الغث الذي تراكم في مطولاته السياسية الأخرى «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء» . وسنرجع الى هذه القصيدة التي تنتمي في جوهرها الى عالم مملكته السفلى ، باستثناء المقطع الأخير الذي يكشف عن شوائب عالقة من «طبائع الالتزام» السابق .

كانت هيمنة اليسار السياسي على المناخ الثقافي والاجتماعي العراقي تكاد تكون كاملة . ولم يكن السياب يملك مناعة ولا مقاومة ، بالرغم من الطبع الداخلي الفردي الذي يتسم به كيانه الروحي . على أن حواسه المرتبكة وضعفه سهّلا ، لديه ، مهمة الانقياد الى تيار المسار العام . خاصة وأن هذا الانقياد يمنحه هوية ذات طابع جماعي ولا يفرده في العزلة . وهي هوية مشرّفة على كل حال ، على الصعيد المعنوي . وعلى الصعيد المادي تمنحه فرصة لاحتلال موقع شعري متقدم إعلامياً . فهو حين أصدر مجموعته «أساطير» الذاتية كان يخشى ، حذراً ، من ردود الأفعال من قوى اليسار المهيمنة ، ولذلك أضاف في مقدمته للمجموعة عبارة : «لاتزال لدي مجموعة ضخمة من الشعر الاجتماعي الإنساني ستطبع في المستقبل القريب» . قال ذلك ، شأن الطفل الذي ارتكب ذنباً . والواضح أن السياب ، عبر رسائله في



تلك المرحلة المبكرة الى صديق صباه وشبابه الأول الشاعر خالد الشواف ، لم يجد متسعاً ، ولو للحظة ، لهذه المشاغل «الاجتماعية الإنسانية» . ولكن الكتابة خارج عالمه الداخلي تستدعي انتباهته ومحاولته للتوافق . حين سأله أحدهم عن أحب قصائده إليه أجاب بأنها (فجر السلام) و(مقل الطغاة) ، لأنه كان «يعلم حق العلم أن الذي سأله عن أحب شعره إليه كان صديقاً ذا ميول يسارية...» (١١٠) . فكيف بمئات الأعين التي تترصد هذا الصوت الشعري الموهوب على صفحات الجرائد والمجلات أو الدواوين! .

وليس غريباً على هذا الكيان المضطرب الذي ينطوي على ضعف وخوف من الحياة الخارجية أن يكذب ويموه ، حتى يصدق كذبه وتمويهه . فهو ما أن يجد فرصة سانحة للإفلات من سطوة الخارج على روحه حتى يعترف . وليس بالضرورة أن يكون اعترافه متوازناً ومتوافقاً مع عالمه الداخلي ، خاصة في مناخ تزحمه المذاهب السياسية المتطرفة . إنه ، في فترة لاحقة ، يسخر من قصيدته «فجر السلام» قائلاً «إن تلك القصيدة كانت من الشعر الشيوعي النموذجي فقد شحنتها بأفكار حركة السلم...» (١١٠) . غير واهم بأن القصائد التي كتبها فيما بعد ، استجابةً للتيار القومي لم تكن أقل كذباً وتمويهاً . إن متابعة لغة السياب الصحفية وإجاباته في بعض الحوارات في مرحلتين سياسيتين متعارضتين تكشف عن هوائيات لغوية لا تنطوي على معنى ، تعكس ، وأحياناً بصورة متطرفة ، لغة السياق العام الخالية من الدلالة الدقيقة والحقيقية . ولذلك تجده لا يتردد ، هو الذي سينتمي الى مملكته السوداء فيما بعد ، بأن يعلن كراهيته للشعر الذاتي «بل إنه يعتبر الشعراء الذاتيين عملاء للاستعمار حتى وإن لم يشعروا هم بذلك» (١١٣) ، وأن يحذف ، في وقت آخر ، أجزاء من «الأسلحة والأطفال» تهاجم الاستعمار وترفع لواء السلام . متوهماً



بسذاجة أنها تتعارض واتجاه مجلة «شعر» التي تحمست لطباعة مجموعته الكبيرة «أنشودة المطر» .

إن تحولات السياب (بين ذاتية ويسارية وقومية وتموزية) التي فرضها النقد ليست إلا أعراضاً لا قيمة لها ، وأصداءً عابرة لقوى الشاعر المهزوزة في داخله لمواجهة قوى الخارج المرعبة . ولعلها ، شأن «الأغراض» تساهم في حجب حقائق روحية لدى السياب أكثر أهمية . كما تساهم اعترافات السياب الصحفية الساذجة والكاذبة في جملتها . إن عبارة الدكتور إحسان «فإن السياب لما شم رائحة الأنوثة المشتهاة نسي النضال» (١٢٥) ، عبارة دالة ودقيقة .

الخطوة الأولى باتجاه الجذور

تطور السياب طبيعيٌ ، من قصائده الحالمة والمانعة عاطفياً حتى قصائده الناضجة . وعبرها تتخلل التيارات الهوائية التي لا تنتسب إليه . تيارات واهمة أو مفتعلة أو كاذبة . فرضها على نفسه وشعره عن إرادة أو غير إرادة . ما يهمني ، هنا ، هو تأمل اللمسات التي دبت في شعره لتكوين مملكة العالم السفلي ال٧١گ ـري التي سوف يضع السياب لمستها الأخيرة بموته . ولقد أشار الدكتور إحسان إشارة خاطفة الى أن تفاؤلية السياب التي عبّرت عنها قصيدة «فجر السلام» وما جرى مجراها من القصائد لم تكن قادرة على أن تنسيه «أن عالمه الحقيقي يشبه الدروب والزوايا التي وصفها في حفّار القبور ، وأن الظلمات النفسية تصبغه بعتمة كئيبة» (١٢٤) ، إلا أنه سرعان ما أسندها لعوامل مادية صرفة «وأن العدمية التي كان ينادي بها الحفار الجائع الظامئ ذو الشهوات المتوفزة إنما كانت صدى لحقد الشاعر



على «نسلِ العار» ، وأن فكرة الدفع واسترجاع المدفوع ـ بين الحفار والمومس التي ماتت ـ إنما كانت أمنية شاب لا يجد ما يسعفه على اكتساب بلُغة من طعام...» (١٢٤) . لا أشك أن الضيق المادي كان يلهب مجسات السياب الداخلية ، ولكن بأي اتجاه ؟ لم يكن باتجاه الوعي الاجتماعي ، على كل حال ، كما حاول النقاد أن يفرضوه عليه . لقد كتب السياب قصيدتيه «الأسلحة والأطفال» و«المومس العمياء» بفترتين متقاربتين . وبقدر ما أرضت الأولى رفاقه في تفاؤلها المفتعل ، أزعجتهم الثانية في تشاؤمها وسوداويتها ، إذ لم تترك بصيصاً «من نور بين تلك الظلمات المتراكمة في ذلك البحر اللجي الذي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب ؛ فالقصيدة من ثم تملأ النفس بنقمة على علة محتجبة ، وتبهم الغاية ، وتحيل التأمل في المصير الى كآبة مرهقة . والتوفر على نظم القصيدتين في فترة واحدة يؤكد أن الجسر الذي يصل بين حرية الإرادة والجبرية المطلقة مايزال مفقوداً لدى الشاعر» (١٣٣) . وأحسب أن هذا الجسر لن يصل ، يوماً ، بينهما لدى السياب . بل إنه سيقتلع من جذوره ، ما أن يتحرر السياب من مخاوف الخارج الاجتماعي ويلتحم كلياً مع مخاوف الداخل الشعري . حين يجد طريقه الى القوى الغيبية «نوعاً من التعويض عن تلك الغربة الطويلة التي أحس بها في ظل العقلانية الواعية» (١٨٠) . وتلك القوى الغيبية التي قصد بها الدكتور إحسان رموز «تموز» و«أدونيس» إنما تتسع ، في رأيي ، لتشتمل كل الأشياء والأحياء التي أصبحت عماد مملكته الأسطورية : من جيكور وبويب الى أيوب وشناشيل ابنة الجلبي الى المطر والقمر والذئب ، لأنه سيستلبها من الواقع ويمنحها روحاً ماورائية .

إن التوجه الى هذه المملكة الأسطورية تحتاج الى مفتتح ملحمي يليق بها . ولقد كان السياب يحاول ذلك ، دون وعي منه . يحاول بمقدرة فائقة



ولكنه سرعان ما ينكفئ عن بناء الملحمة . ويكتفي بالمفتتح معلقاً ، انظر الى افتتاحيات «الموسى العمياء» «العودة لجيكور» «المسيح بعد الصلب» «أنشودة المطر»...

«الليل يرجع مرةً أخرى فتشربه المدينة
والعابرون ، الى القرارة مثل أغنية حزينة .
وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا ، تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق! »

«بعدما أنزلوني ، سمعت الرياحْ
في نواحٍ طويل تسفُّ النخيلْ ،
والخطى وهي تنأى . إذن فالجراحْ
والصليب الذي سمّروني عليه طوال الأصيلْ
لم تُمتني . وأنصتُّ : كان العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوي الى القاع »

إن مفتتحاته هذه محاولة لاختراق عتمة الواقع الى الإضاءة في مملكة الأعماق . وهي واحدة من المفاتيح الكثيرة التي فاضت في قدرات السياب الشعرية شبه الغريزية ، وقادته الى عالمه الشعري الفريد .

ولعل واحدة من هذه المفاتيح المهمة هو الاعتماد «على السحر البدائي الكامن في اللفظة» الذي وجده الدكتور إحسان في قصيدتي «غريب على



الخليج » و« أنشودة المطر » والذي ينسحب ، فيما أعتقد ، الى الكثير من قصائد السياب الأخرى . « فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الساحر القديم أو هي « افتح يا سمسم » - كلمة السر التي تنفتح على وقعها مغيبات النفس » (١٥٢) . وهي إشارة جد دقيقة . لأن الكشف عن مغيبات النفس هي الجهد الصائب الوحيد الذي يصح مع عالم السياب الشعري بعد انتزاع كل القشور الخارجية التي تمليها النظرات النقدية المبتلات بالهاجس السياسي والاجتماعي .

إن السحر البدائي الكامن في اللفظة ، يراه الشاعر تي .إس .إليوت ، أيضاً ، كامناً في الإيقاع الذي يقرن بالجانب الخفي الليلي من العقل ، بالنوم والأحلام ، والذكريات العميقة البعيدة . « إن الفنان أكثر بدائية ، وأكثر تحضراً في آن ، من معاصريه » . ويقترح « الخيال السمعي » ليصف الدور الذي يلعبه النبض الإيقاعي الغامض في الشعر ، الذي يبعث الحياة فيه ، معتقداً بأن هذه الفاعلية تمكن الشاعر من ارتياد المشاعر والأفكار البدائية الكامنة في أعماق طبيعتنا . (أنظر Matthiessen, The Achievement of T.S. Eliot, p. 94)

والسحر البدائي الكامن في اللفظة وتكرارها وفي الإيقاع ، يتوفر بشعر السياب بصورة واضحة . وأرجو أن لا تختلط دلالته بدلالة « سحر الكلمة » التي هي عماد الصنعة الشكلية . فسحر الكلمة هناك مجرد من دلالته الروحية . سحر أصوات لصيقة بالفم . ولها ترddاتها في الذهن ذي المهارة الذكية وحده . إنه ليس سحراً « كامناً » في اللفظة يفجر التكرار أحشاءه الدفينة الغامضة .

إن تكرار كلمة « عراق ليس سوى عراق » و« مطر ، مطر ، مطر... » و« بويب ، بويب... » ، بصورة صوتية مباشرة ، وتكرار صور المياه أنهاراً



وسيولاً وأمطاراً ، والقمر الذي يقرن بالذئب ، والغيوم بالعواء ، والزمن بالافتراس ، والنخيل بالأصيل ، وجيكور بالميلاد أو الموت أو البعث... بهيئة مشاهد حسية ، وبصرية بشكل خاص ، يشبه تكرار الطقوس التي تصل الكائن بجذور دينية أو وثنية خفية توشك على الانفتاح ، ولكنها تلتزم الكتمان والغموض والسرية .

إن السياب فريد في هذه القدرة شبه الغريزية . وفي هذه القدرة تكمن شاعريته الملهمة والمعلمة . لأن هذه القدرة التي وصفتها بشبه غريزية ، هي التي أعانته ، بصورة جذرية ، على ردم «الهوة» بين تجربته الروحية التي استلبتها «الأغراض» أحياناً كثيرة ، وبين النص الشعري الناضج الذي أنجزه . وأعانته على الإفلات من قبضة الموروث الشكلي ، الصوتي ، الذي وجد صيغته الحديثة في اللعب العابث بالمخيلة ، واللعب العضلي بالتجريد الذهني . والوقوع تحت أسر «الصورة» و«اللفظة» ، وحتى أسر الشكل البصري الخارجي والقشري الذي تتركه حركة الفراغ البيضاء بين مساحات الأسطر والمقاطع السوداء .

كانت عناصر الحداثة لدى السياب وليدة حياة داخلية على درجة عالية من التعقيد والسذاجة في آن . جمع شملهما الصدق وحرارة القلب ، والبصيرة التي شحذتها الآلام ، والتي لم تترك أهمية لكل أوهامه وأكاذيبه . فهذه الأوهام والأكاذيب لا تنتسبان الى جوهر الشاعر فيه ، بل ألصقتا به وألقيتا على كاهله عنوة ، بفعل حياة خارجية لا تعرف الرحمة ، تبتذل الإنسان وتضحي به باسم الفكرة . وكان السياب إنساناً لا فكرة . ولذلك حقق منجزه الشعري على حسابها ، كما حققه على حساب «المذهب الشامي» السائد حوله .



في واحدة من أهم التفاتات الدكتور إحسان عباس حول ما يسميه بالقصائد «الكهفية» ، تمثلاً بـ«كهف» أفلاطون الذي يعيش فيه بنو الإنسان أسرى ومن ورائهم نار تنعكس على ضوئها أشباح الحقائق الخارجية فيظنونها حقائق ، حتى إذا قيّض لأحد منهم أن يخرج الى النور الحقيقي بهره ضوء الشمس (رمز المثال الأسمى) ، يرى أن هذه القصائد «الكهفية» تمثل مسير الشاعر من خلال المفهومات الجماعية الى حومة الذات ، الى الكهف القديم المريح الذي يتمثل في الرحم أو في القبر ، فهو على نحو ما يجد الراحة في أن يكون بين الموتى ، ويرى نفسه دائماً دفيناً ، لقد عاد الى مشكلة الموت ولكن لا ليكون وحده بل ليكون مع موتى كثيرين من أمته ، وتخايله فكرة الولادة الجديدة أو الانطلاق من الكهف... ويتملكه الشعور بالخجل بل بالخزي من أنه لم يستطع بعد أن يهب من رقدة القبر ، أو ينطلق من ذلك الرحم المظلم - إن الصراع بين الحقيقة الداخلية في الكهف - أي الموت - وبين الحياة في خارجه هو لحمة تلك القصائد وسداها . (١٩٨-١٩٩) . يشير الدكتور إحسان ، هنا ، الى بعض قصائده المعنية بالوضع العربي ، خاصة رائعته «في المغرب العربي» . وما يهمني من التفاتته هذه هو هذا «المسير من المفهومات الجماعية الى حومة الذات ، الى الكهف القديم المريح الذي يتمثل في الرحم أو القبر» ، وهذا «الصراع بين الحقيقة الداخلية في الكهف - أي الموت - وبين الحياة في خارجه» . فقد كان السياب في مرحلة التوزع والصراع بين الداخل والخارج ، بين العتمة والضوء ، بين الموت والحياة . وهذا الصراع هو الذي يؤجل دخوله النهائي الى «مملكته الأسطورية» مملكة الموت . بل هو



أشبه بإرهاص سيتولد عنه قرار نهائي بالدخول وقطع كل الخيوط مع الخارج .

إن قصيدة «في المغرب العربي» واحدة من أروع قصائده . ولقد أعطاها حقها إحسان عباس من الدرس . وليس لي إلا أن أنسحب الى ما يعنيني من نزوع السياب الى مملكة الموت ، وتقشير كل الزيادات التي ألحقت بالقصيدة ورميها جانباً . فإن مشاعر السياب القومية لا غبار عليها ، ولكن شأنها ، في صحتها ، شأن مشاعره الأممية والدينية والعدمية... فكل هذه النوازع الإنسانية مضطربة داخل السياب الشاعر . ولا تنفرد واحدة به دون الأخرى إلا بصورة مفتعلة ، وبفعل ضغوطات خارجية . ولأن قصيدة «في المغرب العربي» قصيدة سيابية ناضجة وصادقة ، فهي تعكس بتكوين شعري ناضج وصادق تلك المجسات نصف الغريزية التي تتحرك بحساسية عالية في عالمه الداخلي . أعني أنها تمنحه الباب موارباً ، لا مفتوحاً تماماً ، لدخول مملكته الأسطورية ، مملكة الموت . ولكن هاجسه الجماعي ومسيره «خلال المفهومات الجماعية» يجعله يتشبث بضوء الشمس والأمل ، في آخر القصيدة . تماماً كما حدث ، بصورة شبه ساهية مع آخر قصيدة «أنشودة المطر» ، حين يأمل أن العراق سيعشب بالثرى . إن ضوء الشمس الخارجي سيختفي في عالم السياب الشعري ، باختفاء هذا التوزع بين الموت والحياة الخارجية . ومع انتسابه وراحته الى العالم الأول ، سيصبح ضوءُ الشمس داخلياً ينتسب لمملكته الأسطورية وحدها لا يشاركه فيه أحد . إذ أن لعالم الموتى شمسه وإضاءته أيضاً .

والآن ، لأبدأ تتبع خطوات السياب المترددة المراوحة ، في مراحله الأولى ، باتجاه بوابة «مملكة الموت» . كيف تتكرر محاولته وتتعثر من أجل إطلالة ، أو نظرة خاطفة عبر تلك البوابة . إن عالم الموت أو مملكته



التي ستصبح ، فيما بعد ، معماراً أسطورياً متكاملاً ، لا يبدو ذا حضور شعري حي في قصائده المبكرة . فقبل «أزهار وأساطير» كان الموت «كلمة» ، تماماً كما هو شأنه في قصائد الشعراء العرب . ولكنها لم تكن ضرباً من الوقاية ، أو كلمة ـ حرزاً . لأن السياب يلح عليها وفيها بصورة استثنائية تعطيها شيئاً من طعم «البذرة» القابلة على الحياة والنمو . ولكن بدءاً من «أزهار وأساطير»* (١٩٤٨) ، تأخذ الإشارة هيئة تتجاوز الموت ككلمة . وتقف ، بشيء من التفصيل الموارب ، على إطلالة قادرة على المشاهدة الخاطفة وحدها . أما «الفعل» فله مدى ، على الشاعر أن يجتازه في سنيّه القادمة .

في آخر مقطع من قصيدة «السوق القديم» ، وهي قصيدة حب رومانتيكية غريبة الطابع ، يحاول الشاعر أن يفلت من حب بين يديه . حب له وليس له في آن : «لك أيها النائي الغريب/ لك أنت وحدك ، غير أني لن أكون/ لك أنت ـ» ، لأنه يتطلع لحب آخر «هناك عند السراب» . وهو أول الوهم الذي يشي بالعالم الخبيء وراء الواقع . وهذا العالم ليس حلماً ومثالاً وردياً . بل هو نهاية درب بعيد تحف جانبيه أحداق الذئاب! لكن الشاعر مجذوب بقوة سحرية داخلية إليه «فصرخت : سوف أسير ، مادام الحنين الى السراب/ في قلبي الظامي! دعيني أسلك الدرب البعيد/ حتى أراها في انتظاري : ليس أحداق الذئاب/ أقسى عليّ من الشموع» ، واللقطة الأخيرة يدان متشبثتان ترتخيان ، ويفلت هو فيدخل الظلام (٢٨) .

في قصيدة «رنة تتمزق» تعود الى عام ١٩٤٨ ـ والسياب لم يكن شاباً معلولاً بداء ـ يخاطب الموت بهذا الصوت :

---

* أعتمد في شواهدي بعد هذه الإشارة على مجموعة السياب الكاملة التي أخرجتها دار العودة في جزئين . الأرقام تعود الى الجزء الأول منهما فقط .



« كم ليلةٍ ناديت باسمك أيها الموتُ الرهيب
وودتُ لاطَلَعَ الشروقُ علي إن مال الغروب
بالأمس كنت أرى دجاك أحبَّ إلي من خفقات آلٍ...
... ...
بالأمس كنت أصيح : خذني في الظلام الى ذراعك» (٤٣)

تليها قصيدة «سوف أمضي» التي تلح فيها ذات الفكرة الغريبة ، «فاتركيني أقطع الليل وحيداً/ سوف أمضي فهي مازالت هناك/ في انتظاري» . يخاطب امرأة أن تتركه لأنه يريد المضي إليها «هي» . فمن تراها تكون ؟ ثم سرعان ما تتحول في آخر القصيدة الى «رفاق» في انتظاره عند أول الفجر! المهم أن الطريق إليها ، أو إليهم ، يبدو على هذه الصورة :

«سوف أمضي . لا هدير السيلِ صخاباً رهيبا
يُغرقُ الوادي ، ولا الأشباح تلقيها القبورُ
في طريقي تسأل الليلَ الى أين أسير ـ
كل هذا ليس يثنيني ،...» (٤٨)

إن فكرة الموت والغياب لا تثير إشكالاً في ذاتها . فهي شائعة في الشعر الرومانتيكي ، خاصة حين ينتسب لشعر المراهقة وأول الشباب . ولكن الذي يثير إشكالاً في شعر السياب هو هذه الرغبة الدفينة المصرّة على المضي الى هذا الموت والغياب ، وكأنما مسحوبة بجاذبية غامضة . حتى أن الخطوات التي تغذ السير الى الفناء تنير لها النجوم الطريق (٥٤) . في قصيدة أخرى يصرح السياب وكأنه يكشف عن بديهة : «في ضلوعي ظلام القبور السجين »(٦٨) . تماماً كالبديهة في هذا البيت الذي يأخذ دلالة



أخرى : «أبعد اصفرار الخريف/ تريدين ألا يجيء الشتاء ؟» (٩١) . ثم يجرؤ ، فيتجاوز الإطلالة على العالم الآخر الى ما يشبه المشاركة : «واستيقظ الموتى.../ يتطلعون الى الهلال/ في آخر الليل الثقيل... ويرجعون الى القبور/ يتساءلون متى النشور!!» (٩٥) .

«وبابه الخفيّ كان فيكَ يا بويب»

في مجموعة «أنشودة المطر» نلاحظ أن ظل «المملكة السوداء» ، تلك التي بدأ الشاعر بوضع تخطيط لملامحها ولبناتٍ أولى لتكوينها ، يختفي في بعض القصائد التي هي وليدة استجابة لدوافع خارجية ، استجابة لأحداث التاريخ . مثل قصيدة «تعتيم» ، «عرس في القرية» ، «مرثية الآلهة» ، «من رؤيا فوكاي» ، «قافلة الضياع» ، «يوم الطغاة الأخير» . وكأن هذه القصائد ، أو الاستجابة لدوافعها استراحةٌ من الاستجابة لنداءات الباطن الملحة . نداءات المملكة الدفينة التي تنزع الى التكامل .

والغريب أن هذه النداءات المحاصرة تجد متنفساً حتى في أكثر قصائد السياب استجابة لنداءات الواجب والمشاعر الجماعية الخارجية . ففي قصيدة «رسالة من قبر» المهداة الى المجاهدين الجزائريين والمستوحاة من ثورتهم ، لم يجد زاوية نظر يرقب عبرها الحياة إلا من القبر . مستثمراً طاقته الرمزية تعبيراً عن الموات العربي . ولكنه ، في ذات الوقت ، يجد استثماراً أعمقَ صلة بروحه ، للطاقة الرمزية المعبرة عن المملكة السوداء التي لم يتوقف شغفه ببنائها لحظة واحدة .

من قاع قبري أصيحْ



حتى تئنَّ القبور

من رجع صوتي ، وهو رملٌ وريح :

من عالم في حفرتي يستريح... (٣٨٩)

في قصيدة «قارئ الدم» (٤٤٤) التي استهدف فيها الطاغوت يخاطبه ويتوعده بالثورة ، تهلّ عليك ، فجأة ، صور هذا المشهد الذي لا ينتسب الى أي حقل من حقول التعبير عن الغيض الاجتماعي أو السياسي . بل هو تفجرات كابوس تخرج من حقل مظلم بعيد :

إني أكلت مع الضحايا في صحافٍ من دماءٍ ،

وشربت ما ترك الفمُ المسلولُ منه على الوعاءِ ،

وشممتُ ما سلخَ الجذامُ من الجلود على ردائي

ونشقتُ ماء جواربِ السجناء في نَفَس الهواءِ

فشممتُ فيه دخانَ دارك واحتراقَ بنيك فيها

وشواءَ لحم بنيك ، لولا أن شيمة محرقيها

ألا يذوق الأبرياء جزاء غير الأبرياء

إني شببت مع الجياع ، مع الملايين الفقيرة...

إن البيت الأخير يبدو وسيطاً دخيلاً واهياً بين صور هذا المشهد وبين مضمون القصيدة وهدفها . على أن القصيدة بمجموعها تتعرض بين حين وآخر للمسات فرشاة جحيمية مفاجئة :

«... وأكاد ألتفتُ التفاتةَ مستريبِ

ألا تشدّ يدٌ على كتفي ، ...»



« إغفاءة المقل الضريرة
يتطلع الدم في ظلام جفونهن الى الضياء »
« تأوه المستنقعات... غرقى ساكنيها
يتنفسون من القرار »
« كأن مقبرة الهجيرة
تمتص من رحم الحياة لتسقي الموتى عصيره »

إن شعر السياب نصف الغريزي يتعرض لهذه الدفقات العفوية التي تفيض من الأعماق اللاواعية ، حيث ترقد ملامح عالم آخر . تفيض عبر ثغراتٍ ، هي الكلمات والسحر البدائي الكامن فيها . إن الماء ، أحد عناصر الحياة ، يأخذ دوراً بارزاً بين هذه الكلمات ذات السحر البدائي التي تفتح ثغراتٍ في النص لتوصل بينه وبين مملكة السياب السفلى . في قصيدة «النهر والموت» (٤٥٣) إيحاءات كاملة النضج برغبة الالتحاق بتلك المملكة ، مملكة الموتى ، رغم عبارة «أود لو عدوتُ أعضد المكافحين» العاجزة وحدها عن إعطاء معنى اجتماعي للنص بكامله . فمن هم هؤلاء المكافحون الذين فاجأنا بهم السياب ؟ لا شك أن مقاصد السياب العقلية الواضحة تقول إنه إنما يعبر هنا عن رغبة عالية بالمشاركة في تحمل عبء المسؤولية مع الآخرين ضد قوى الشر الاجتماعية والسياسية . ولكن في كل نص سيابي هناك قوى غير عقلية ، قوى غيبية تنقله من الغربة المتواصلة التي تفرضها عليه العقلانية الواعية . وتلك القوى غير العقلية ذات جذور عميقة صادقة وبريئة ، كفيلة بالهيمنة على مناخ النص الشعري وكسبه لصالحها .

إن « بويب » الحبيب أجراسُ برج يرقد في قرارة البحر . وهو الوسيط الوحيد الموصل الى ذلك الرحم المائي . وكلمات « بويب » السحرية التي



تتردد ، تجعل الحنين يدلهم في دم الشاعر ، لا ليعدو فيعضد المكافحين أول الأمر ، بل ليعدو في الظلام شاداً قبضتيه الممتلئتين بالشوق إليه ، ليخوّض فيه ، ويغرق . هذا الغرق وحده الذي يوصله الى قرارة البحر تلك ، مفتوناً بدخول مملكة الموت :

«فالموت عالم غريبٌ يفتن الصغار ،
وبابه الخفيّ كان فيك ، يا بويبْ...»

والمدهش أن هذا الفيض الروحي الغامض يدفع لنص السياب كل كلمة ذات سحر بدائي وذات فائدة . القمر أحد هذه العناصر . فالشاعر يرغب دائماً أن يرى «القمر مخوضاً» في مياه «بويب» ليكون دليلاً يسبق خطاه ، فيتبعه ، وكأنه إحدى هذه القوى الغيبية ، الى المملكة السوداء . والطابع الغيبي الماوراني للقمر تؤكده إشارات إليه ترد في قصائد أخرى . «البرد ينث من القمر» (٣٣٠) «كنشوة الطفل إذا خاف من القمر» (٤٧٥) ، «وينثر الغناء حيث يأفل القمر» (٤٧٥) «من حلمي الذي يمدّ لي طريق المقبرة/ والقمرَ المريضَ والدجى...» (٢١٧) .

إن الانجذاب الى تلك المملكة ، والتي يتوسط إليها السياب ، شعرياً ، عناصر المياه : بويب ، البحر ، المطر ، وعناصر إضافية ذات طاقة غيبية قد يبدو انجذاباً الى ماء الرحم ، الى العودة ثانية الى حوض الأمان والطمأنينة والسلام ، على كل ما تنطوي عليه هذه العودة من معنى الهرب والانكفاء من قوى الحياة ، التي لم ير فيها السياب لمسة حنان أو حب أو سلامة نية . وفيض المياه الذي يتوسطه السياب ، شعرياً ، ليدل نفسياً ، وبصورة نصف غريزية ، على ماء الرحم ، يشبه بقوة إيحائه ذلك الغمر من مياه أول الخليقة (الانجيل) والذي انتفع منه «فاگنر» Wagner ، موسيقياً ، في المشهد الأول



من أوبراه The Rine Gold ، «ذهب الراين» ، أولى رباعيـة "The Ring" الشهيرة . مشهد الماء البدائي لنهر «الراين» وجنياته ، مصحوباً بالموتيفات الموسيقية التي تشي بأول لحظات النشوء .

السياب يجد في «الليل» مفتاحاً إضافياً لبوابة مملكته الأسطورية ، الى جانب الماء والقمر . فهو يفتتح به ملحمته «المومس العمياء» التي قال عنها الدكتور إحسان عباس بحق ، بأنها تمثل «أقسى أنواع الجبرية... دون بصيص من نور بين تلك الظلمات المتراكمة في ذلك البحر اللجي الذي يغشاه موج من فوقه موج من فوقه سحاب» . فهي أشبه باستعارة موسعة أو قصة رمزية (Allegore) للعالم السفلي المعتم . كما أنه ، حين يصف قوافل الأحياء ، في هجرتها المريعة باتجاه مملكة الموت ، يرى أشباح الفوانيس تطاردها وراء الليل في قصيدة «أم البروم» (١٣٠) . وحين يطالب الشمس أن لا تغرب ، في قصيدة «الأم والطفلة الضائعة» (١٥٣) ، يعرف أن : «ما يأتي مع الليل سوى الموتى» . وإن هذا الليل عالم سفلي لا يمت لعالم الأحياء بصلة ، «ترجف أكبدُ الأطفال من أشباحه السوداء/ من الشهب اللوامح فيه ، مما لاذ بالظل/ من الهمسات والأصداء» .

والسياب يفتش عن وسائط أبداً يخترق بها حجاب الحياة والضوء لمملكة الظلمات تلك . حتى عينيْ حبيبته «وفيقة» الغائبة ، الميتة . فهو يتمثلها «حفرتين/ تطلان سخراً على العالم/ على ضفة الموت بوابتين/ تلوحان للقادم» (١٢٢) ، والقادم هو السياب ذاته ، أسير جاذبية السفر الى هناك . الى ما وراء المرآة! وحتى «الشباك الأزرق» ، شباك وفيقة ، لا يخلو من قدرة إيصال لذلك العالم ، فهو يُطبق على ظلمة ، ويتبدى كحبل يشدّ الحياة الى الموت!



إن «وفيقة» ستوصله الى عالمها بيسر ، وبصورة تشبع رغبات السياب الدفينة ، في قصيدة تالية هي «حدائق وفيقة» التي سنأتي على تأملها بعد قليل . ولكن ، دعنا الآن نلتفت الى امرأة ليست حبيبة ، وليست ميتة ، شأن وفيقة ، بل هي عاهرة وكائن حي ، يأتيها السياب مساءً ليشبع جوعه الجسدي فماذا يضم فيها ؟ : «ضممتُ فيها جثةً بيضاء تكفّنت من داخلٍ ، وقبرُها في جوفها تناءى» (١٤١) . هكذا يرى الرائي في شخص السياب ، لا السياب نفسه . لأن الأخير يعترف في مفتتح القصيدة نفسها قائلاً «المومس الأجيرة الحقيرة/ أكثر من حبيبتي سخاءً» . فلم إذن رأى ، عبر سخاء الجسد المسكين ، ذلك القبر الذي تناءى في جوفها ؟ إن الموت ، هنا ، ليس قرين رغبة الجنس ، أو ممارسته ، كما يوحي به علم النفس ، رغم أن السياب بتدفقه نصف الغريزي يكشف عن هذه المقاربة أحياناً : «فيحلم قلبك المسكين بين النور والعتمة/ بشيء لو تجسد كان فيه الموت والنشوة!» (١٥٦) . «أريدك فاقتليني كي أحسّكِ» (٢١١) . والموت ، هنا أيضاً ، ليس محاولة إلغاء الذات وفنائها عن طريق الحب ، بالصورة التي قدمتها النزعة الغربية الممثلة في أسطورة «تريستان وايزولدة» ، خاصة على يد الموسيقي «فاگنر» في أوبراه الشهيرة . ولكن السياب الفياض ، لا بالهرب السالب من الحياة وحده ، بل بالإقبال الموجب على بناء مملكته الشعرية السفلى ، ينطوي على شيء من هذا كله .

وقبل أن يستكمل السياب عُدةَ البناء ، فندخل معه تفاصيلَ مملكته الشعرية بصورتها الكاملة ، دعنا نتسقط بعض ما تبقى من الكلمات ـ المفاتيح إليها ، بعد أن قطعنا شوطاً مع «الماء» و«بويب» و«القمر» و«الليل» و«عيون وفيقة» و«شباكها» و«جسد العاهرة» .

«الذئب» أحد هذه الكلمات ـ المفاتيح . فهو حين يغذّ السير ، في قصيدة



«السوق القديم» (٢١) ، مأخوذاً بالصوت المجهول «عند السراب» ، إنما يمضي «بين أحداق الذئاب» ، وبين عوائها الذي يتردد من بعيد . وفي قصيدة «أغنية في شهر آب» ، يرى «الذئب يدثر إنسانة» (٣٣٠) . وفي «المومس العمياء» يتساءل حول ليل الموتى : «من أي ليلٍ جاء هذا الليل ؟ من أي الكهوف/ من أي وجرٍ للذئاب ؟/ من أي عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب» (٥٠٩) . وهو يعترف في «دار جدي» بأن «المرء لا يموتُ إن لم يفترسه في الظلام ذيبْ» (١٤٦) . وهذه الكلمة التي تتردد في لاوعي السياب ، وردت بصيغتها الواعية في بيت رائع للجواهري يتحدث فيه عن الموت :

ذئبٌ ترصدني ، وفوق نيوبه   دم إخوتي وأحبتي وصحابي

أما كلمة «المطر» ، أكثر المفاتيح اقتراناً بالسياب ، فهي الخيط المائي الملهِم ، الذي يصل الحياة الأرضية البائسة الجافية بالحياة الخفية الواعدة التي وراءها . إنه رسول الغيب ، والمستحيل . ولذلك لا يثير الرعب والرغائب الموحشة ، شأن الليل . بل هو يثير الشجن والكآبة والحزن .

والغريب أن «المطر» يحمل خاصة رمزية قادرة على بعث النوازع الدفينة المتنوعة بتنوع الناس . في السينما كثيراً ما يقرن مشهد الجريمة بتساقط المطر . وكذلك مشهد الشهوات الجسدية وممارسة الجنس . وقارئ نزار قباني لا ينسى المشهد الأثير :

«مطرٌ ، مطر...
وصديقتها معها ،
ولتشرين نواح
والبابُ تنز مفاصله ويعربد فيه المفتاحُ...»



ولكن السياب لا يشغله من المطر ورمزيته تلك النوازع المقرونة بالجريمة أو بالجنس ، بل تشغله «لانهائية» دلالته . هذه اللانهائية التي تعدُ الشاعر بالخروج من أسر «المكان» والحياة الأرضية . ولذلك يبعث فيه هذا الشعور الغامض بالكآبة ، تماماً كما يشعر أحدنا ، وهو يتطلع في ليل الشرق ، الى الكواكب اللانهائية . إن هذه «اللانهائية» هي تجريد يكشف عنه ، أو يوصل إليه ، المطر المحسوس ، ولذلك لا يجد السياب بدأ من تشبيه «لانهائية» الضياع الذي يشعر به الإنسان الوحيد في المطر «بلانهائية» الدم المراق عبر التاريخ ، و«لانهائية» الجياع و«لانهائية» الحب والأطفال و«لانهائية» الموتى . فهؤلاء ، بالرغم من اختلافهم وتعارضهم ، إنما يجمعهم جوهر «اللانهائية» الواحد .

هذا البعد اللانهائي يفجر مشاعر الحزن داخل المخلوق الذي ضُربت عليه الوحدة ، بفعل ضعفه وانكسارته وعدم قدرته على المقاومة . فهو لا يتسلح إلا بمجسات داخلية مرهفة الحساسية تتلمس عالم الخارج بحذر ، وتفضل ، إن استطاعت ، أن تنكفئ الى الأعماق ، لتجد فيها ، أو تُوجِد فيها ، العالم البديل . ولذلك يبدو لون السحاب الذي يعدُ بالمطر «حزيناً يذكرني بالرحيل» (٣٦) . والمطر الثقيل يبلّ فضاء الليلة الظلماء (٧٦) . ونهر «بويب» يبدو حزيناً كالمطر . وفي «أنشودة المطر» يسائل حبيبته ـ التي لا هوية بشرية لها ـ : «أتعلمين أي حزن يبعث المطر/ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟» (٤٧٦) . وفي قصيدة أخرى يلقي علينا بهذه الصورة الغريبة : «ولفّني الظلام في المساء/ فامتصت الدماء/ صحراء نومي تنبت الزهر» . ثم يلحقها بهذا التقرير اليقيني : «فإنما الدماء/ توائم المطر» (٤٤١) . ولِمَ لا يكون المطر توأم الدم ، إذا ما كان يقرن بالموت ؟ في قصيدة «النهر والموت»



يطور الفكرة قليلاً ، بحيث يوسع الثغرة التي يتيحها المطر للإطلالة على المملكة الأخرى :

« وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضميرَ : دوحةً الى السحَر
مرهفة الغصون والطيور والثمر
أحسّ بالدماء والدموعِ ، كالمطر
ينضحهنّ العالم الحزين :
أجراس موتى في عروقي تُرعش الرنين
فيدلهمّ في دمي حنين
الى رصاصة يشق ثلجها الزؤام
أعماق صدري... » (٤٥٦)

إنه يحاول أن يذهب بعيداً في الكشف عن هوية « المطر » الغيبية التي تصل المحسوس باللامحسوس ، شأن الماء والقمر والذئب والليل . وهو لا يكتفي بذلك ، بل يربط « لانهائية » الضياع بلانهائية الموت ، ليشبع ، في روحه ومخيلته ، ذلك الجوع إليه ، لا كعدم يدوّم فيه الفراغ ، بل كمملكة أخرى « شعرية » تنتسب إليه وحده ، وكوّنها من فيض مشاعره وحدها . إن « أجراس » الموتى في عروقه هي التي تجعل الحنين يدلهم في دمه الى الرصاصة .

في المراجعات النقدية لشعره ، التفت كثيرون الى تأثر السياب بالشاعرة « اديث سيتويل » . ولقد فصل الدكتور إحسان عباس في الأمر ، بصورة وافية . إلا أن أحدهم عاب على السياب ، في هذا التأثر ، استعارته من « سيتويل » لا المطر وحده ، بل مشاعر الحزن التي يثيرها ، زاعماً أن



حزن سيتويل يرتبط بمطر المناخ البريطاني الغائم الذي يطبق على النفس . في حين مطر العراق ، البلد المشمس الجاف ، يجب أن يبعث على الفرح والأمل باعتبار المطر رمزاً للخصب . وهو رأي يعتمد المنطق الجغرافي لا المشاعر الإنسانية . فجغرافيا المناخ تقول إن المطر في البلد الجاف نافع لأنه يخصب الأرض . والشاعر يقول إن ظواهر الطبيعة الخارجية مرايا تنعكس عليها ألوان الطبيعة الداخلية . فهناك شاعر يستجيب للطبيعة التي تفتنه . وهناك شاعر ينكمش عن الطبيعة ، التي تفزعه بلامبالاتها وعدم اكترائها . الشاعر الانبساطي قد يجد في المطر طاقة خير وخصب ، أو إثارة هواجس جنسية . ولكن الشاعر الانطوائي الباطني كالسياب لا يجد في ظواهر الطبيعة ، ومنها المطر ، إلا غير المتوقع . دائماً توصله ، بقواها البدائية الغامضة ، الى ماوراءها ، الى العالم الآخر غير الأرضي ، عالم الباطن . وهذا العالم الغامض العميق مثل كهف يبعث على الرهبة ، بالضرورة ، وعلى الحزن لدى شاعر ميال الى الحزن مثل السياب .

التخلص من الأمل الكاذب
والانتصار للموتى

منذ منتصف عام ١٩٦١ الى أن دخل أول مستشفى في بيروت في (١٩/٦/١٩٦٢) «بدأ صراع بدر مع الموت الحقيقي ـ لا الموت المتخيل ولا الموت المرتجى ـ وطال به التردد بين التشبث الطبيعي بالحياة حيناً وبين معانقة الموت أملاً في الخلاص من الآلام الجسدية . وسد عليه الإحساس بالموت كل المنافذ فلم يعد يرى شيئاً سواه . وإذا لاح له شيء سواه رآه في مرآة الموت أو من خلاله . وفي مثل هذه الحال يتلاشى الالتزام تلقائياً ، ويصبح اللوم على كثرة التقلب والتردد واللحظات الخائرة ، نوعاً من



ترف الأصحاء الذين لا يستطيعون أن يدركوا حقيقة الموت في نضارة العافية» (إحسان عباس ٢٥٦) .

في هذه الفترة ، كتب بدر قصيدة «أم البروم ـ المقبرة التي أصبحت جزءاً من المدينة» (١٣٠) . وكأنه يضع فيها لمسات طريق معبدة لمملكته السفلى . سبق أن عززها في قصيدة أخرى هي «مدينة بلا مطر» . إنه يجعل ، هذه المرة ، «أموات» الأرض هم أحياء مملكته الشعرية . ويعامل «أحياء» الأرض كغزاة وبرابرة وقوى شريرة . يرى الأولين أكثر انتماءً وأماناً في أرضهم ، فهو لم ير «الأموات يطردهنَ حفّار من الحفرِ العتاق» ، ولكنه رأى «قوافلَ الأحياء ترحل عن مغانيها/ تطاردها ، وراء الليل ، أشباح الفوانيس» . وسمع «نشيج باكيها/ وصرخةَ طفلها ، وثغاءَ صاد من مواشيها» . حتى أن أحد سكيريها يقول له أن «دعها تأكل الموتى/ مدينتنا لتكبر ، تحضن الأحياءَ ، تسقينا/ شراباً من حدائق برسفون ، تعلّنا حتى/ تدور جماجم الأموات من سكر...» .

إن تفاصيل المدينة التي تتوالد في مخيلة السياب لتشبه تفاصيل مدينة جحيمية ، لا تبدو «المقبرة» ـ بوابة المملكة الأخرى ـ على هامشها إلا قِبلة خلاص . ففي الحين الذي نرى عصافير مدينة الأحياء تتساقط ، كالثمار على القبور لتنقر الصمت ، نرى أعين الموتى تحلم «بكركرة الضياء وبالتلال يرشها النور» . هذه الأعين التي لا تفلت من مخالب المدينة الجحيمية ، فهي «تقلّع أعينَ الأموات ثم تدسّ في الحفر/ بذور شقائق النعمان...» .

هذه المدينة التي تعيش مفترقَ الطريق بين الجحيم الأرضي والمملكة السوداء ، تأخذ شكلاً أقلَّ توزّعاً في «مدينة بلا مطر» (٤٨٦) . فهي مملكة سوداء ، سفلى ، ولكن مازال الجحيم الأرضي يُشبع ذاكرتها ويؤرق ليلها بنار دون لهب . كل شيء فيها يشي بالرعب ، ولا منافذ للخلاص ،



سوى تلك الخاتمة شبه التقليدية التي اعتادها السياب في الكثير من قصائده ، الخاتمة التي تقتصر على إشارة أمل محتمل ، وتبدو ، وكأنها أسقطت على روح السياب الشعرية من خارج :

«سمعنا ، لا حفيف النخل تحت العارض السحّاحْ
أو ما وشوشته الريحُ حيث ابتلت الأدواحْ ،
ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرةً و«آه» صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرفُ كالفراشة ، أو على نجمه...
على هبةٍ من الغيمة ،
على رعشات ماء ، قطرةٌ همست بها نسمه
لنعلم أن بابل سوف تُغسل من خطاياها!»

وليس اكتشاف لمسةِ أملها الكاذب عسيرة على قارئها ، خاصة إذا ما قورنت بخاتمة قصيدة أخرى ، سنأتي على ذكرها ، لا تشي بأمل كاذب يُفرض على السياب من خارج ، لأنه فيها ينتسب ، كلياً ، الى عالمه الداخلي ، الى مملكة روحه السفلى : إنه يرى سوراً يقوم حول جيكور وبوابةً ، فيتساءل :

«فمن يخرقُ السور ؛ من يفتح البابَ ؟ يدمي على كل قفلٍ يمينه ؟
ويمناي : لا مخلبٌ للصراع فأسعى بها في دروب المدينه
ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين...
لكنها محض طينه .



وجيكور من دونها قام سورٌ
وبوابةٌ
واحتوتها سكينة» (٤١٩)

يدخل السياب «جيكور» ، بعد أن يطل عليها هذه الإطلالة اليائسة . بل هو يولد «كشاعر» داخلها ، ينشأ هناك ، وينضج ، ويحيا خالداً . إنه يصفو لها كما يصفو «دانتي» للمطهر بعد عبور الجحيم . وهناك يعيد صياغتها في مجموعة من القصائد والإشارات . ولكن ، لكي ينجز كل هذا عليه أن ينتصر للموت والموتى على الحياة والأحياء . ليتجرد من كل «شوائب» الدنيا الفانية المزحومة بكل سوء . ولعل أولها «الإنسان» الذي لم يبرأ من الخديعة يوماً . فانظر إليه ، وهو في آخر خطواته ، على جادة الحياة :

«يمرّ بي الورى متراكضين كأنْ على سفرِ ،
فهل أستوقف الخطوات ؟ أصرخُ : «أيها الإنسانْ
أخي ، يا أنت ، يا قابيلُ... خذ بيدي على الغمّه!
أعنّي ، خفّف الآلام عني واطرد الأحزانْ» ؟

إنه يستغيث ولكن بقابيل ، رمز الحياة التي يغذ السير بعيداً عنها ، وهو يعرف أن استغاثته في زحمة المتراكضين كأنْ على سفر ، لا صدىً لها ولا معنى ، فنجده يردد ، عن حكمة ، في قصيدة أخرى :

«ما أخيب الموتى إذا رجعوا الى الدنيا القديمة
وتلصصوا يتطلعون كما تطلّع من كوى دارٍ شريدُ



ورأى ثمارَ الجمر سال عصيرها دفئاً وجال عبيرها المهدودُ
ما أخيبَ الموتى تكاد تُحيل موتَهم الهزيمة
شيئاً أمرَّ من الحياة» (١٧١)

هل يبدو السياب وكأنه أساء التعبير في البيتين الأخيرين فجعل الموتى يخيبون لأن الهزيمة تكاد تحيل موتهم الى شيء أكثر مرارة من الحياة ؟ إذ كيف يخيب الموتى ؟ السياب يتخيلهم كذلك ليؤكد في داخله إمكان أن يصبح الموت أمرَّ من الحياة . وهذا أمر لم تصل قناعته إليه بعد . فها هم الموتى يطلون من الكوى التي تشبه المحاجر : «يمدون أعناقهم من ألوف القبور ، يصيحون بي : أن تعال» (٢٣٦) .

إن استجابة الشاعر لنداء الموتى هي التي تفتح بوابة جيكور أخيراً ، ليدخلها وينتسب إليها . وقبل أن نتبين ملامحها المثيرة الغنية علينا أن نلتفت الى تحذير السياب من الالتباس وضعف البصيرة :

«جيكور ستولد... لكني
لن أخرج فيها من سجني
في ليل الطين الممدودِ
لن ينبضَ قلبي كاللحنِ
في الأوتار ،
لن يخفقَ فيه سوى الدودِ» (٤١٢)

فجيكور هي مدينة مملكته السفلى ، ليلها طيني وخفقتها الديدان . تولد من جرح الشاعر ، من غصةِ موته ، ومن ناره (٤١٠) . هذا الجرح الذي يشقه «ناب الخنزير» في يده فيتدفق دم الشاعر «ملْحاً» لا



«شقائق أو قمحاً»... وهي تولد ، أول ما تولد ، من فعل الكلمة التي تصدر عن فم «غيلان» . فهي ، إذن ، ليست مدينة أو قرية رمزيتين ، بل كلمة خلق :

«بابا... بابا»
جيكور من شفتيك تولد ، من دمائك ، في دمائي
فتحيل أعمدةَ المدينه
أشجار توت في الربيع ، ومن شوارعها الحزينة
تتفجر الأنهار...» (٣٢٦)

هذه أولى ملامح جيكور ـ مملكته السفلى ، مملكة الموتى ذات الطابع السحري الذي يولد من الكلمة ، تولد من دم الشاعر . هذا الدم نسغٌ يحيل أعمدة المدينة أشجار توت في الربيع . ومسحة الحزن تصبغ كل تفاصيلها . من شوارعها الحزينة تتفجر الأنهار (الحزينة) ، والأصيل يمس ذرى نخيلها بشمس حزينة أيضاً . وسوف تتلاحق تفاصيل جيكور هذه مع تلاحق القصائد . إن قصيدة «جيكور والمدينة» (٤١٤) ساحة معترك بين المدينة الأرضية وبين جيكور . الأولى تحاول بحبالها النارية أن تحرق الثانية في «قاع روح الشاعر وتزرع فيها الرماد» . و«من يسمع الروح ؟» . فالمدينة تنتصر على جيكور هنا . وتغلق الأخيرةُ أبوابها دون الشاعر لتعود مستترةً في الأعماق . حتى أن كل درب إليها حوّل عنها ، «فمن حيث دار اشرأبت إليه المدينة» وعفت عليه أو غيرت اتجاهه . حتى بدت جيكور ، وهي نائية «خضراء مسَّ الأصيل ذرى النخل فيها بشمس حزينة» ، أشبه بمدينة حلم . ولكنه ليس حلم الأمنيات الوردية . لأن لمسات فرشاة السياب تعطيها ألواناً باطنية ظلية غامضة :



« يمد الكرى لي طريقاً إليها :
من القلب يمتد ، عبر الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينة »

إن معالم الدهاليز والدجى والقلاع الحصينة تجعلني أستحضر مشهد «جزيرة الموت» في لوحة السويسري «آرنولد بوكلِن» (١٨٢٧ ـ ١٩٠١) : في قلاعها ودهاليزها وأفقها المدلهم ، وسط مياه صامتة خرساء . ويعمّق الصمت فيها مشهد الزورق والنوتي وهو يقل الوافد الجديد إليها . والسياب يكاد يقارب هذا المشهد . فهو في آخر القصيدة يغذ السير إليها غير فاقد الأمل . ولكن أي ضرب من الدروب يقطع ؟ إنه يضع في المشهد أروع قدراته الشعرية التي توحد في صورة البعدين : الحسي الأرضي والغيبي الميتافيزيقي :

« ودربي إليها كومض البروق ،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه...
وعرّى يدي من وراء الضماد كأن الجراحاتِ فيها حروق »

قد تبدو «جيكور» ، في هذه القصيدة رمزاً للريف . وهي كذلك ، تحتفظ بطبيعة الرمز ، ولا تمثل ذاتها ، جيكور العالم السفلي ، إلا في ومضات تشبه «ومض البروق» ، أو لمسات تشبه «لمسة الأصيل» . في آخر القصيدة يقف أمام أبوابها وأسوارها عاجزاً . ولكنه سيكتشف سبلاً للدخول إليها ، وللانتماء لها ، وللسكنى فيها الى الأبد .

كنت ، دائماً ، أحذر من أن أنسحب الى وهم أن «جيكور» مجرد بديل حلمي يعوض فيه السياب ما افتقده في حياة المدينة . كنت أعرف أنني لو انسحبت الى هذا الوهم ، كما انسحب كثير من قرّاء ونقّاد السياب ،



واعتبرت «جيكور» ريف الحلم في مقابل مدينة الواقع ، إذن لخسرت تلك الثمار الشعرية الناضجة التي ولدتها طبيعة روحية مرتبكة ، وشبه مرضية . ثمار شعرية تنطوي على مشهد غير أرضي تام التفاصيل . إلا أن هذا التمام ، بحكم تكوينه الشعري ، ليس شكلياً أو هندسياً ، بل هو أشبه بضربات فرشاة الرسام التعبيري الذي يقوده ارتباك الحواس والموازين الداخلية الى بناء لوحة لا تعتمد المقاييس والضوابط الخارجية ، أو الرسام الرمزي الذي يعتمل في داخله هاجس ديني وميتافيزيقي غامض .

إن ضربات الفرشاة هذه هي أشبه بثقوب داخل النص الشعري تسمح باختراق النص الى ما وراءه . الى ملامح العالم الآخر الذي حاول السياب في مرحلته الأخيرة أن يعطيه حضوراً كاملاً . تماماً كومض البروق الذي بدا واختفى ثم عاد فعرى في يد الشاعر جراحات كالحروق وراء الضماد .

في إحدى قصائد محمود البريكان برقٌ يشبه هذا البرق . يومض خاطفاً ليكشف عن عالم آخر مجهول غارق في العتمة . ولكن عالم البريكان الآخر ليس عالم السياب . فالأخير مولع ببنائه والسعي إليه . إنه يعرفه مجرداً ، ويحاول ، شعرياً ، أن يضع لمساته الحسية ، وتكوينه العيني ، مستعيناً بذاكرته الأرضية ، من طفولته وصباه في الريف حتى هجرته الى المدينة . إنها طاقته الداخلية نصف الغريزية التي تسهل لديه هذه المهمة . محمود البريكان ينكر على نفسه أي دافع غريزي أو نصف غريزي . فتجربته الروحية على قدر عال من التوازن مع وعيه . ولذلك يبدو عالمه الآخر ، الذي يطل خاطفاً مثل إطلالات عالم السياب الخاطفة ، عالماً غير يقيني . موضع اختبار يتصيد الشاعر خلاله الإشارات والصور الرمزية الدالة . في حين تبدو الإشارات والصور لدى السياب أجزاء تسعى الى التكامل . وكأنه وضع تكوينها ، وإن بصورة تجريدية ، مسبقاً .



لنتابع شيئاً من ضربات الفرشاة هذه في قصيدة «شناشيل ابنة الجلبي» (٥٩٧) . ففي مشهد يبدو مرئياً بصورة واقعية نقرأ : «وأرعدت السماء فرنّ قاع النهر» . «وأبرقت السماء... فلاح ، حيث تعرج النهر ،/ وطاف معلقاً من دون أسٍ يلثم الماءا/ شناشيلُ ابنة الجلبي» . وبعد ذلك نقرأ : «أرعدت السماءُ ، فطار منها ثمةَ انفجرا/ شناشيل ابنة الجلبي» . البرق والرعد هنا مبعوثا العالم الآخر ، العالم الماورائي ، الذي لم يألف منه الشعر العربي إلا الإشارات اللفظية المجردة . ولكن السياب يرينا مبعوثيه محسوسين في تلك اللحظة الخاطفة ، تماماً كما رأى المسيح صورة الشيطان مبعوث السماء وهو يسقط مثل البرق (لوقا ١٠/٨) . ولكن برق السياب هو من ظواهر الوعي الباطن الذي يقوم بمهمة الكشف الخاطف عن «شناشيل ابنة الجلبي» . أو أن هذا الشناشيل الذي ينتسب لعالم السياب السفلي لا مجال لحضوره الحسي المرئي إلا تحت أشعة البرق السماوي ، أو تحت وقع الرعد . ولا يكتفي السياب بذلك بل تلح عليه بصيرته الرائية أن يتابع الومضات الخاطفة للمشهد غير الواقعي ، فيرى ذرى قوس السحاب تلوح في الأفق . وفجأة يلوح شناشيل الجميلة يسارق النظر . ولكنه ، حيث ينظر ، لا تصيب العين إلا حمرة الشفق . هذا المشهد علوي ، لا علاقة له بظواهر الطبيعة ، آخروي ، لا يترك إلا أشباه ظلال على مدركاتنا الواقعية . ولذلك ، حين يصحو السياب في آخر القصيدة متذكراً السنوات الثلاثين التي انقضت على حبه ووجده ، يستدرك ، غير غافل عن ظلال الرؤية الداخلية ، «غير أني كلما صفقت يدا الرعد/ مددت الطرفَ أرقبُ : ربما ائتلق الشناشيل/ فأبصر ابنة الجلبي مقبلة على وعدي!» . إن الشناشيل وابنة الجلبي وليدا البرق وأسيراه . فهما لا يتجليان لبصيرة الشاعر (لعينه الشعرية) إلا حين يأتلق البرق . لمَ ؟! لأن البرق ، شأن المطر والنهر والقمر والليل ، وسيط ومفتاح



ومدخل سري للعالم الآخر . ولأن تجليهما الحلمي البعيد ، تجلي العالم الآخر ، لا يبعث على الأمل (وهل من أمل في عوالم الموتى إلا في الانتساب له!) ، بل هو محض أباطيل ، ولأن الشاعر يعترف : «ولم أرها . هواء كل أحلامي أباطيل/ ونبتٌ دونما ثمر ولا ورد!» . فلا عجب ، إذن ، من أن يكون المطر ، وهو قرين البرق ، مثيراً للحزن وباعثاً على الأسى .

في قصيدة «ليلة في العراق» (٦٢٥) تعاود السياب صورة البرق الذي يستثير فيه من جديد الذاكرة المثخنة بالأذى والألم . كما استثار لديه المخيلة الواهمة المثخنة بالخيبة والأحلام الباطلة :

«وألقى البرقُ ، أرقص ، ظلَّ نافذتي على الغرفة
فذكرني بماضٍ من حياتي كله ألمُ»

كما تعاوده صورة اقتران الماء ، ماء المطر ، بالخوف من الصوت الغامض :

«ويعول من بعَيد بوق سيارة
يجيء إليّ عبر الماء »

أو صورة الظلماء والبرق والرعد والمطر معاً بالأرق والمرض والتضرع الصارخ اليائس :

«وألهب كلَّ ألواح الزجاج الزرقِ في الظلماء
فنور غرفتي إيماضُ برق ثم رش مدارج الأفقِ
نثار من حطام الرعد وارتعشت له الأصداء
وحف على الدجى غابُ من الأمطار والأزهار والورقِ



وكنت أصيح من أرقي
ومن مرضي : «أريد الماء!»
وتخنق صوتي الظمآن وهوهة الدجى والماء» .

في البيت الأخير يلتف الدجى والماء معاً على خناق الشاعر . ماء المطر هنا أو ماء «بويب» فيما سبق ، لا فرق . ففي كليهما يشف «باب الموت الخفي» . وهذا القران بين ماء المطر والنهر وبين الموت يرد بصورة فاضحة في واحدة من أعمق إشارات السياب ، أو ضربات فرشاته التعبيرية السحرية ، حين يقول مخاطباً أمه الميتة في قصيدة «نسيم من القبر» (٦٧٢) :

«وبين سريريَ المبتلّ حتى القاع بالأمطارْ
وقبرِكِ ، تهدر الأنهارْ»

إن هدير الأنهار هذا ليكتسح حتى مجرى «بويب» .

إن «جيكور» لا تجعل الدفء يلمس قلب الشاعر بحيث يستجيبُ دمه ليجري في ثراها ، إلا حين تنتمي ، حيث هي ، الى ماوراء الواقع : «حين تمتد جيكور حتى حدود الخيال/ ... يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها» (٤٥٨) . إن تعبير «حتى حدود الخيال» يعني الانتماء الى المخيلة . ومخيلة السياب ، في كل شعره ، ليست مخيلة محضة . وهذه واحدة من أهم خصائصه وخصائص التيار الذي يمثله ، تيار التجربة الروحية ، أو المذهب البغدادي ، إذا صحت التسمية ، في مقابل تيار التجربة الشكلية ، أو المذهب الشامي ، فالمخيلة لدى التيار السائد هي وليدة خبرة ذهنية ، ووليدة



ذكاء فني تستقل عن مشاعر الكاتب وتنتمي الى اللغة والمهارات التي تحيطها . ولذلك لا يصح تفسير انتماء «جيكور» الى المخيلة تفسيراً فنياً استعارياً ، وكأن جيكور لم تكن إلا بديلاً لمشاعر حلمية أو رمزاً للريف المفقود . بالرغم من بعد هذا التفسير عن لعب المخيلة اللغوي نسبياً . ولا يصح ، أيضاً ، تفسيره كانتماء الى لعبة الخيال الشعري الذي يميل الى الإدهاش . فمخيلة السياب هي ثمرة رؤيا باطنية تمتص جذورها النسغ من عواطفه ووجدانه الملتهب . ولذلك يمكن القول إن «جيكور» هي هذه الرؤيا الباطنية ، وهي هذه العواطف وهذا الوجدان . إنها كيان شعري مستقل في ذاته ، وليس صورة موحية ورمزية بالتالي . وتفاصيل هيئتها التي تتكامل ، مع كل قصيدة ، بين يدي السياب لا تبدو متناقضة إلا في القراءة التي أَلِفَت النص الشعري الشكلي السائد . لنقرأ النص الذي يشترط فيه الشاعر على «جيكور» أن تمتد حتى حدود الخيال ، ثانية :

«حينما يزهر التوتُ والبرتقالْ ،
حين تمتد جيكور حتى حدود الخيالْ ،
حين تخضرَ عشباً يغني شذاها
والشموسَ التي أرضعتها سناها ،
حين يخضرّ حتى دجاها ،
يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها» (٤٥٨)

إن إزهار التوت والبرتقال واخضرار العشب والدجى ينتميان الى «جيكور» التي لا تنتمي بدورها الى واقعنا الأرضي ، تماماً كما سنرى من انتماء «بويب» والشمس والمطر والمياه والموتى ، فيما بعد . على أننا يجب أن ندرك بأن كل هذه العناصر ليست هي عناصر «الطبيعة» التي نألفها



في عـالمنا الأرضي غيـر الشـعـري . بل هي عناصـر مـملكة سفلى ظلية لا تتعارض فيها الأضداد . وظلّيتها يكشف عنها السياب أكثر من مرة .

في قصيدة «أفياء جيكور» (١٨٦) أكثر من كشف لطبيعة «جيكور» السـفلية . فـهي «نافـورة من ظلال» ، تزدحم بـالأزهار والعـصـافيـر والنور وجداول الفـراشـات التي يطاردها في الليـل ، وهي «باب الأسـاطيـر» و«باب ميلادنا المـوصـول بالرحم» . حتى أن الشاعـر يطالبـها مسـتـغيثاً ، «جيكور مسّي جبيني فهو ملتهب/ مسّيه بالسّعف/ والسنبلِ الترِفِ» . دون أن يغفل الحقيقة : «مدي عليّ الظلال السـمـرَ ، تنسـحبُ/ ليلاً ، فتخفي هجيري في حناياها» . إن كل ما يبدو منتمياً للطبيعة إنما هو في مملكة الليل ، مملكة الموتى التي ينزع السياب للانتساب إليها :

«جيكور لُمي عظامي ، وانفضي كفني
من طينه ، واغسلي بالجدولِ الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النارِ» .

وهو إذ يحل فـيـهـا لا يـغـفل طـبـيـعـتـهـا الـتـي تخـصّـهـا ، طـبـيـعـتـهـا الـظـلـيـة ، فيطمع ، شأن الأحياء ، بأفيائها وثمارها ، ولكن أية ثمار ؟ :

«جيكور مدّي غشاءَ الظل والزهرِ ،
... ...
وأثقلي من غصون النومِ بالثمرِ
بالخوخ والتين والأعناب عاريةً من قشرها الخصرِ»

ثم يجعل الفكرة تتألق في آخر القصيدة واضحة جلية لا تترك أي التباس في انتماء «جيكور» :



في ظلها أشتهي اللقيا ، وأحلم بالأسفارِ والريحِ
والبحرِ ، تقدح أحداقُ الكواسجِ في صخّابه العالي
كأنها كسرٌ من أنجم سقطت
كأنها سرج الموتى تقلبها أيدي العرائس من حال الى حالِ .
أفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت من قبرها البالي
من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها
من أرض جيكور ترعاني وأرعاها » .

في جيكور كل ما تحفل به الطبيعة الأرضية ، من سعف وسنبل وجدول جار وخوخ وتين وأعناب وحتى بحار . ولكن السياب لا يتركنا نغفل إدراك أن ذلك السعف لا يبدو مرئياً إلا عبر لمسات «الشمس الحزينة» ، وأن ذلك الجدول لا يطهر إلا القلوب ، ولا يخفي إلا الموت ، وأن تلك الثمار لا تثقل إلا أغصان النوم ، وأن ذلك البحر الذي يحلم به لا تقدح في أمواجه الصخابة إلا أحداق الكواسج ، التي تشبه كسراً من أنجم مهشمة ، أو سُرج شاحبة الإضاءة في أيدي الموتى!

بعد «أفياء جيكور» بسنة واحدة يكتب السياب القصيدة السابعة من «سفر أيوب» ليخاطب فيهاأغصان الليل ذاتها هذه المرة :

« يا أغصان الليل انهمري ثمراً...
السلة منه سأملأها ، حتى إن عدتُ الى داري
فرح الأطفال به... » (٢٦٧)

فهل تصلح «ثمار أغصان الليل» قوتاً للأطفال فيفرحون بها ؟ أم أن



هذه الثمار وهؤلاء الأطفال ينتمون جميعاً لمملكة الليل حتى يبدوان صالحين لبعض ؟!

والرائع في السياب المثقل في الحسية والبصرية قدرته على دفع هذه الحسية الى فوق ، تماماً كما رفعها أولاً من جذور العاطفة القلبية . إن تجربته الروحية الحارة تتجسد في صور بصرية ، فهي لصيقة بها تماماً كما يتجسد انفعال الغضب باحمرار الوجه ، أو الحزن الدفين بدموع البكاء . وهذه الصورة الحسية والبصرية لها قابلية ، لدى القراءة الواعية غير المعبأة بالصيغ التقليدية أو الحداثية ، على التجريد والتحول الى مشاعر وأفكار . ولم يترك السياب ، في قصيدته هذه ، نباهة القارئ تفلت من شرك تساؤلاته الفكرية . فهو يقحم نفسه عليه فائضاً بهذه التساؤلات :

« جيكور... ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمنِ
أم أنه الماشي
ونحن فيه وقوفٌ ؟ أين أوله
وأين آخره ؟ هل مرّ أطوله
أم مرّ أقصره الممتد في الشجنِ
أم نحن سيان ، نمشي بين أحراشِ
كانت حياةَ سوانا في الدياجير ؟
هل أن جيكور كانت قبل جيكورِ
في خاطر الله... ؟ »

إنه يحاول أن يلمس بفرشاته ، فرشات الشاعر ، اللوحةَ التعبيرية من جديد . يلمس أفقها الميتافيزيقي بضربات مثيرة : لأي زمن ينتمي أحدنا ؟ للزمن التاريخي ، زمن السنوات والفصول ، زمن الميلاد والنمو والموت ،



الذي يتوقف وينتهي بنهايتنا ، فنحن الماشين فيه ؟ أم أنه الزمن الذي نتعرف عليه عبر مخيلتنا ويمتد متواصلاً بعدنا ، وكأننا فيه وقوف ؟

في قصيدة « يا نهر » (١٧٠) يطل السياب على نهره المحبب عائداً إليه من « أبد اللحود » حاملاً حكمة الموتى ، « ما أخيب الموتى إذا رجعوا من الدنيا القديمة » ، ولكنه يعود هنا ليكتشف ، في إشارة تشبه ضربة الفرشاة كما قلت ، أن النهر ينتسب الى مملكته ، مملكة الزمان الكلي المطلق : « لم يبق فيك سوى الزمان ، وليس مما فيك قطرة/ من ماء أمس . كأن فجرك عاد قبل غد مساءك/ وكأن ضفتك الحبيبة ضفة الأبد البعيد » . فلم يبق في النهر إلا الزمان الخالص من الأبعاد ، حيث لا ميلاد ولا موت . ولا ماض ولا حاضر ولا مستقبل . وما ضفته التي توهم بالحد إلا ضفة الأبد الذي لا حدود له .

في دراستها عن « فن تي . أس . إليوت » تعرض « هيلين غاردنر »* ، وهي تدرس الموسيقى في قصيدة « الرباعيات الأربع » ، لصورتي « النهر » و« البحر » في « دراي سالفيجز » . الأول يرمز للزمن التاريخي والشخصي ، والثاني للزمن المطلق الممتد وراء حياتنا المحدودة . وإذا كان إليوت تعامل مع هاتين الفكرتين بصورة حسية بصرية لتعيدهما الناقدة الى فكرتين من جديد ، فإن السياب الذي عاش في « بحر » الزمن المطلق في سنيه الأخيرة ، يطل على « نهر » زمنه التاريخي والشخصي ليتساءل بصورة مجردة وذهنية .

في قصيدة « جيكور شابت » (٢٠٥) يعاود السياب التساؤل ، ولكن بصيغة لا تُعنى بالزمان في مفهوميه ، بل بزمان جيكور ومكانها : هل هي دفينة في ذكرياته ، تحركها وتمدها بالنسغ ؟ أم هي قبر لذكرياته ؟ إنه لا

"The Art of T.S. Eliot" by Helen Gardner. London, 1968 *



ينتصر لجواب واضح ، رغم أن الإشارات في قصائد كثيرة ، وفي هذه القصيدة ، تعزز فكرة أن جيكور قبر لذكرياته . فهي أوسع وأعمق من أن تدفن في ذكريات . والشاعر الذي تصورها فأوجدها لتكون له بمثابة مقام أبدي يحدد وجوده كله بهذا البيان : «إن ماضيَ قبري وإني قبرُ ماضيَ» . وهذا الماضي الذي ينفرد بالزمان كله لا يعدو أن يكون الزمان الأبدي . زمان مملكته السفلى .

إن تسمية «العالم السفلي» ، الذي رأينا كيف تكتمل هيئته من مقاطع وشظايا عبر شعر السياب كله ، ترد بصورة مباشرة وتفصيلية في قصيدة «حدائق وفيقة» (١٢٥) التي كتبها الشاعر في ١٩٦١ عام تباشير مرضه المميت :

«لوفيقة
في ظلام العالم السفلي حقلُ
فيه مما يزرع الموتى حديقة
يَلتقي في جوّها صبحٌ وليلُ
وخيال وحقيقة
تنعسُ الأنهار فيها وهي تجري
مثقلات بالظلالِ
كسلال من ثمار ، كدوالِ
سُرّحت دون حبالِ .
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقة .
ووفيقة



تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقيّ أخضر ،
في شحوب دامعٍ ، فيه ابتسام
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقة .
أي عطر من عطور الثلج وانِ
صعدته الشفتان
بين أفياء الحديقة
يا وفيقة ؟
والحمام الأسود
يا له شلال نور منطفِ!
يا له نهر ثمار مثلها لم يُقطفِ! »

إنه يسمي العالم السفلي ، ويستعرض طبيعته وأحياءه بعفوية من ألفه واستكان إليه وانتمى . هذا العالم السفلي هو « جيكور » ، وكل مجرى فيه هو « بويب » . يزدحم به النخيل أيضاً ، الذي يمس سعفاته شفق الشمس الحزينة . وينهل فيه المطر أبداً ، الذي يبعثُ على الحزن ، وتتفجر فيه البروق ، التي تقرن بالمخيلة الباطنة والوهم . في هذا العالم السفلي حديقة ، ليست كالحدائق ، يزرعها الموتى . وفيه زمن لا يألف صباح وليل الحياة الزائلة ، بل يتشكل فيه ما يجمع بين الصبح والليل ، وما بين الخيال والحقيقة فيبدو بذلك زمناً خالداً . وكذلك فيه أنهار ناعسة ، وسرير من شعاع القمر ، ذي الشحوب الدامع ، تتمطى عليه « وفيقة » ، وهي تصعّد من شفتيها عطراً من عطور الثلج . وعلى الأفق يحلق حمام أسود .



إن انسحاب السياب لأسر المملكة السفلى يعززه موقفه السلبي من الحياة الدنيا ، الحياة الزائلة . فنداء الأم لطفلتها الضائعة (١٥٣) :

« ... ابنتي : عودي إليّ فها هو الزادُ
وهذا الماء . جوعى ؟ هاكِ من لحمي
طعاماً . آه!! عطشى أنت يا أمي ؟
فعبّي من دمي ماءً وعودي... »

لا يبدو إلا صوتاً مشفقاً ينطلق من «المملكة السفلى» لا من مملكة الأحياء التي ننتمي إليها ، الى كائن بريء يضل في متاهة الحياة الدنيا . هذه الحياة التي «تمد الردى بالدموع» ، ولا يسكنها إلا «قابيل» . وصدى نداء الأم ـ الذي بدا لي نداءً من مملكة سفلى ـ يتردد بالطبقة ذاتها في واحدة من أروع قصائد السياب التي كتبها في مرحلته الأخيرة ، هي قصيدة «في الليل» (٦٠٨) . (أنظر حديثي عنها في فصل المقارنة بين السياب وأدونيس) .

قصيدة «في الليل» تشبه باباً سرياً يمكّن السياب من الدخول خفية ، دون عين الرقيب الدنيوي ، الى مملكته السفلى ، الى «جيكور» .

ما من شاعر استطاع أن يخلق عالماً شعرياً بديلاً كالسياب . عالماً حياً ، تتصالح فيه الأضداد وتتجسد فيه المشاعر ، وتصبح الأفكار أشياء ملموسة . وليس غريباً أن تجد هذا العالم سريع الزوال والاختفاء أحياناً في عدد من قصائد السياب . لأن هذه القصائد ، ببساطة ، ليست وليدة تجربة الشاعر الروحية الداخلية . بل هي وليدة استجابة للخارج الذي كان يملي عليه ، بيسر ، ما يريد . إن استجابة السياب المقهور لهذا الخارج تتم بفعل دافعين : الهرب من مضطرب حياته الداخلية . وكأنها استكانة المحارب الى



الظل . والثاني ، توفير حماية من سلطة الشارع الثقافي الذي لا يرحم ، لكيانه المهزوز ، سريع العطب .

في قصائده «تعتيم» (٣٣٥) ، و«عرس في القرية» (٣٤٤) ، و«مرثية الآلهة» (٣٤٩) ، و«من رؤيا فوكاي» (٣٥٥) ، و«قافلة الضياع» (٣٦٨) ، و«يوم الطغاة الأخير» (٣٧٥) ، يخرج صوت السياب عارياً من كل ظلال عالمه الداخلي . تختفي المملكة السفلى وعالم الموتى ، ومعهما يختفي الشعر العظيم .



٢

النزعة الشكلية اللفظية ، ونزعة «الأغراض» وعزلة النص «المصنوع» بمهارة عن التجربة الداخلية للشاعر ، والاقتصار على تحرير «الشكل الجاهز» ، كل هذه النزعات أخلت «المذهب الشامي» السائد حتى اليوم من كل خصائص الشعر الحقيقي ، الشعر الذي يخرج من المشاعر الإنسانية ويعنى بفاعليتها . الشعر الذي حاوله «المذهب البغدادي» ، وتحاوله اليوم أصوات منفردة ، مازال السياب يشكل نبراسها وعمود هدايتها .

ولعل واحدة من أبرز هذه الخصائص في تجربة السياب ، وقد استثارت انتباهتي لا لأنها بارزة في تجربته ، بل لأنها متفردة في هذه التجربة ، دون مثيلات لها لدى شعراء آخرين ، هي الرغبة بالتطهير بفعل إحساس بالذنب ، ويقظة الضمير الذي يطارده كمن اقترف خطيئة .

هذا الإحساس لدى السياب فريد داخل تجربة الشعر الجديد . وهو ، إذ يبدو تميزاً بين شعراء ينتمون ، مثله ، الى حقل «التجربة الروحية» ،



يبدو ، من جهة أخرى ، استثناءً ، بل معجزة داخل السياق السائد المعني بتحرير «الشكل الجاهز» من جاهزيته .

فما من شاعر عربي ينتمي الى هذه «الحداثة» الشعرية و«مابعدها» ، يفتح نصه على خفايا وأعماق تجربته الداخلية . يفتحها على ضعفها وانكسارها وانهزامها وقصورها وتعثرها وراء الخيط السائب . ما من شاعر مسحوق لا يحسن إدراك المعادلة الصعبة أمامه ، المستعصية على قواه ، المحيطة به كالوحش . ما من شاعر يولّد ضعفُه فيه مرارة المسؤول ، ومرارة العاجز ، ثم مرارة المذنب .

نعم هناك خفايا كثيرة في أعماق التجربة . ولكن ألا تبدو مشاعر الانكسار والعجز والذنب واحدة من أبرزها ؟

إن كل شيء في حياتنا العربية «الحديثة» ـ بما فيها «مابعد الحداثية»! ـ يحاصر الشاعر ـ الإنسان في الركن الأعزل ، يعريه ويسوطه . يبتذله ويتركه سلعة ـ أكذوبة . والشاعر العربي وسط كل ذلك ، ورغم كل ذلك ، يكتب قصيدته رسولاً معافى وداعية يرى بوضوح . ولا يخطئ في إملاء رؤيته . إن شعره مليء بكل ما تمليه «الأغراض» ومحاسن «الشكل» المتحرر ، لا الجاهز : فيه إدهاش من أجل إثارة المخيلة ، إشارات وشواهد من أجل إنعاش الذاكرة ، إغلاق من أجل اختبار الوعي . وفيه حزن ، وانكسارات وغضب ونقمة ، وسخرية مما يجري ، وحتى شتائم وسباب . كل هذا فيه ولكن داخل قوى اللفظ . خاصة وأن هناك أكثر من ضمانة لصيانة روح الشاعر من مؤثرات ألفاظه ، إذا كانت لهذي القوى اللفظية من مؤثرات .

شاعر «المذهب الشامي» وراء قناع التجديد الطليعي و«مابعد الحداثي» يترك فاصلاً ، أو هوة ، بين النص الذي يكتبه وبين خبرة ذاته الحقيقية . أو بتعبير أدق ، أنه يطمر تلك الخبرة الروحية ، خبرة المشاعر ،



ويسلبها مهماتها الشعرية مع الأيام . ليسلم هذه المهمات الى يد ذكائه وخبرة ثقافته مع الأفكار ، وحتى المشاعر ، والتقنيات .

هكذا يقتضي السياق السائد . ولذلك يبدو الشاعر هذا ، مهما عظمت مسؤوليته ، ضحية تاريخية .

وفي مهرجان هذا السياق أتبين صوت السياب الخفي الخفيض :

«غنيت تربتها الحبيبه
وحملتها ، فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه» (٣٢١)

في أول إشارة حيية للمسيح الذي يحمل العبء عن البشر . ولكن في هذه القصيدة «غريب على الخليج» (١٩٥٣) أكثر من إشارة ترضي لواعج دفينة لدى هذا الشاب الذي لم يتجاوز السابعة والعشرين . ترضي رغبة أن يرى نفسه «متخافق الأطمار ، أبسط بالسؤال يداً نديّه/ صفراء من ذل وحمى : ذل شحاذ غريبٍ/ بين العيون الأجنبية ،/ بين احتقار ، وانتهارٍ ، وازورارٍ.. أو «خطيه» ،»! على أن المناضل السياسي الهارب لا يتقبل صورة ذليلة مثيرة للشفقة كهذه!

ولكن ، هل كان السياب مناضلاً سياسياً هارباً داخل هذه القصيدة ؟

الذائقة والنقد العربيان لا يجدان غرابة في ذلك . فالمناضل بين العيون الأجنبية ذليل . أما الذائقة والنقد اللذان لا تعنيهما الألفاظ وأقنعتها الذهنية فيتلمسان حرارة الطفل وراء ادعاءاته اللفظية . لِمَ هذه الرغبة الملحة على تقمص هيئة مثيرة للرثاء!

ولم يتناس الشاعر سبب عدم قدرته على العودة ، وهو في الكويت التي لا تبعد ساعة عن مدينته البصرة ، فيلقيه على شحة النقود!

في هذه القصيدة يبدو السياب ضعيفاً ، مواربأ ومتردداً في تعرية ضميره



المثقل بالذنب . وهو يحتاج الى مزيد من إنضاج خبرته الروحية لمعالجة موضوع على درجة عالية من الخطورة كهذا الموضوع .

وهو ، حتى في قصيدة «المخبر» (٣٣٨) ، التي كتبت في ذات المرحلة ، لم يستطع أن يخفي الظلال التي تتراءى وراء أقنعة الألفاظ . إنه يجعل القصيدة تنطق عن صوت المخبر أولاً . ويشبع مفتتحها بهذا الضمير المصوّت «أنا» . ثم يلاحقها بأشنع الصفات والأسماء : «أنا الحقير» ، «أنا الغراب» ، «أنا الدمار» ، «أنا الخراب» . ثم يذهب أبعد في ملامسة الروح الخاطئة : «شفة البغي أعفّ من قلبي ، وأجنحة الذباب أنقى...» . ثم لا يتردد في أن يعطي لشخص المخبر وعياً بشيء اسمه الضمير : «في البدء كان يطيف بي شبح يقال له الضمير» ، «شبحٌ تنفسَ ثم مات» ، «أثقلْ ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير» .

ألا يبدو السياب ، الذي بدأ يحسن حداثةَ الشكل الشعري ، ويصارع غنائيته الرومانتيكية الأولى لتجاوزها ، يحاول هنا أن يصطنع مخبراً حقيراً ليضع على كاهله كل الإحساس بالخطيئة والإثم (وكأن هذا الإحساس جزءٌ من سيئاته!!) ، أو ليجعله يتحدث عن الجنس البشري أبناء قابيل ، ويضع على لسانه صرخة الإنسان الذي يعي عبث حياته ومصيره ومسؤوليته : «إني سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع/ لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير/ ساء المصير!/ رباه إن الموت أهون من ترقبه المرير...» ألا يذكر البيت الأخير على لسان المخبر بالبيت السابق الذي ورد على لسان المناضل : «والموت أهون من خطيه» ؟!

حتى «النازحين» الفلسطينيين في قصيدة «قافلة الضياع» (٣٦٨) ، يراهم الشاعر حاملين على الكواهل «آثام كل الخاطئين» ، تماماً كما حمل المسيح آثام البشر ، من أجل خلاصهم . حتى لتبدو الصور التي تتوافد على



مخيلة السياب متداخلة وملتبسة . فكيف يصح أن يحمل النازح المشرد المستلب الأرض آثام الخاطئين غيره!

فكرة الخطيئة لدى السياب لم تتحول الى مشاعر بعد . لم تدخل في تيار شعره الداخلي . فهي تحتاج الى اختمار وإنضاج بفعل ضغوطات الخارج القاسية ، والسياب لم يتعرض لها بصورة كافية حتى الآن .

مشاعر الذنب وقلق الضمير المعذب لا يعتملان إلا في أعماق رجل صالح . «فهناك نوعان لا غير من البشر» ، يقول باسكال ، «نوع الإنسان الصالح الذي يرى نفسه خاطئاً ، ونوع الإنسان الخاطئ الذي يرى نفسه صالحاً» . وإن هذا الإحساس الملح بالخطأ والذنب كان يحتاج الى لمسات فرويد البارعة الذكية ليكشف عن جذوره البعيدة داخل الطبيعة البشرية .

يرى فرويد أن قوة «الهو» هي قوة اللاوعي ، ينبوع الغرائز والعواطف . و«الأنا» هو وكيل العقل الذي يقوم بمهمة تشذيب تلك القوة والسيطرة عليها ، كما يقوم بدور الوسيط بينها وبين العالم الخارجي . أما «الأنا الأعلى» ـ وقد كان جزءاً من «الأنا» ، تشكل بسبب عقدة الطفولة الأوديبية ، ثم استقل بعد ذلك عن تلك «الأنا» ـ فهو وليد المعترك المكثف داخل الطفل ، معترك الرغائب والأمنيات المقموعة مع ما تنطوي عليه من أفعال دفاعية . ولذلك فهو ، أي «الأنا الأعلى» ، موطن التعبير عن رغائب أوديب أمام كل ضغوطات القمع المختلفة .

من هذا الصراع بين «الأنا الأعلى» ، ممثلاً لقمع الأب وقمع المحيط الاجتماعي وقد أصبحا قمعاً دفيناً ذاتياً ، وبين الأمنيات والرغائب الطفلية يتولد الإحساس بالذنب ، كما يرى فرويد .

إنها فاعلية اللاوعي التي تمتد جذورها الى أول الخليقة . ولقد أعطى التفسير اللاهوتي لها بعداً مؤثراً . ولا سبيل الى عرض هذا التفسير هنا



بالتفصيل . ولكن نبذة منه قد تكون نافعة في فهم ضمير السياب المثقل بمشاعر الذنب والمتطلع الى التطهير . ولكن السياب كثيراً ما يتوسل الرموز الدينية في شخص المسيح وشخص أيوب وشخص آدم وقابيل وهابيل .

إن مفهوم الخطيئة تاريخياً ارتبط بحالة قصور الفرد عن التلاؤم مع محيطه (محرمات وقوانين وأعراف... الخ) ، أو مع الكون عامة كما لدى اليونانيين .

لدى المسيحية اتخذت «الخطيئة» ، بفعل دور المسيح المخلّص ، صيغة أكثر تأثيراً . فقد كانت لدى اليهودية وليدة خروج متعمد عن إرادة الله ، حيث لا خلاص من اللعنة . ولكن الإنسان ، في الأولى ، قادر ، عبر فعل التضحية ، على العودة الى براءته الأولى التي كان عليها قبل أن يطرد آدم وحواء من الجنة . لأن هذا الإنسان ، لدى المسيحية ، لا ينطوي جوهره على الشر ـ كما لدى المانوية ـ بل وفد إليه الشر بسبب استخدامه الخاطئ لإرادته الحرة .

وعبر النظريتين الفرويدية واللاهوتية المسيحية يمكن أن ننتفع من إضاءة نقدية لهذا الإحساس بالخطيئة الذي يعتمل داخل السياب . وهو إحساس رائع يرتبط بعناصر رائعة أخرى مكملة . هي مجمل الفضائل التي تحتضنها الروح الصالحة : من معرفة قصور الكائن ، وضعفه ، وسهولة مكسره ، ومحدودية معرفته ، واستحالة كماله . هذه العناصر التي تصل السياب ، بصورة خاطفة ومباشرة ، بواحد كبير من آبائه الشعريين ، هو أبو العلاء . وبكل شاعر كبير في العالم . لأن هذا الشاعر هو وحده القادر على أن يطل على الدنيا «مشفقاً حدبا» ، كما أطل أبو العلاء في قصيدة الجواهري . يطل عليها وعلى أبنائها السابحين بالضجيج والرقص «بينما يطفو السمك في الماء» ، وقد سممته المياه الملوثة (عن فيلم سينمائي



شهير) ، بمن فيهم الشعراء المزدهون بكمال ذواتهم كالمتنبي وأدونيس .

كان السياب مفرط الحساسية لحد مرضي . ضعيف البنية . واهن «الأنا» . شاحب التأثير على الجنس الآخر لاقتطاف ثمرات الحب ، أي حب . ولذا امتنعت عنه كلُّ أعراض «النرجسية» المفسدة وتضخم الأنا .

ولقد عرض الدكتور إحسان عباس لـ«بورتريت» السياب بهذه الفقرات :

«غلام ضاو نحيل كأنه قصبة ، ركب رأسه المستدير كحبة الحنظل ، على عنق دقيقة تميل الى الطول ، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان ، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحدب متدرج أنف كبير يصرفك عن تأمله أو تأمل العينين الصغيرتين العاديتين على جانبيه فم واسع ، تبرز «الضبة» العليا منه ومن فوقه الشفة بروزاً يجعل انطباق الشفتين فوق صفي الأسنان كأنه عمل اقتساري ، وتنظر مرة أخرى الى هذا الوجه «الحنطي» فتدرك أن هناك اضطراباً في التناسب بين الفك السفلي الذي يقف عند الذقن كأنه بقية علامة استفهام مبتورة ، وبين الوجنتين الناتئتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام أخريين قد انزلقتا من موضعيهما الطبيعيين .

«... وقد كان من شقاء بدر الذي ورث الضعف الجسماني عن أبيه أن أنفق حياته القصيرة منذ أدرك الحلم الى أن مات ، وهو يبحث عن القلب الذي يخفق بحبه ، دون أن يجده ، وكان افتقاره الى الوسامة هو القفل المصمت على القلوب العديدة التي حاول أن يفتحها ، وكم استأنس بومضة عين ، ونسج من شعاعها قصة حب يخدر بها إخفاقه ، ولكنه كان في قرارة نفسه واعياً بأن الحب في كل مرة كان من جانب واحد» .

أضف الى ذلك حرمانه من أمه بوفاتها وهو طفل . وزواج أبيه من امرأة ثانية بعد ذلك مباشرة . حتى ليبدو الحرمان مزدوجاً . فهو يقول مخاطباً أمه الراحلة في واحدة من قصائده المبكرة :



خـيــالك من أهلي الأقــربين أبرُّ وإن كـــان لا يعـــقلُ
أبي منه قـد جـردتـني النسـاء وأمي طواها الـردى المـعـجلُ

ويكتب أخرى يخاطب جدته التي رحلت هي الأخرى بعد أن كانت بديلاً لفقدان الوالدين .

ثم يطبق جدار الواقع القـمـعي ، يداً بيد مع جُدر الأقدار ، على روح بدر ، على كل ما فيه من وهن وضعف وحساسية . جدار الواقع ذاك متمثلاً بمحيط اجتماعي وثقافي على درجة عالية من التسييس والعقائدية . ما من متنفس لفردية الفرد ، ولا فسحة لطيران الروح اللائب ، ولا تفهم لإنسانية الإنسان في لحظات حرمانه القصوى . كان على بدر ، شأن كل شعراء وكتاب جيله ، أن يكون رجل إجابات جاهزة ، أن يتخذ موقفاً ، موقف الأصحاء المعافين ، من كل ما يحيط به . بدءاً من الاستعمار حتى النص الشعري الذي يقرأه . أن يتخذ موقفاً لا شائبة فيه من شوائب روحه هو ، وذاته هو! بدءاً من المشاعر الأممية ، مروراً بالمشاعر القومية والوطنية ، وانتهاءً بمشاعر الحب . على أن لا تتلوث هذه المواقف بالتباسات روحه هو ، وذاته هو . والفاجعة أن بدر بجملته روح وذات ، تزدحم علاقتهما بالمحيط بشبكة لا حدود لها من الالتباسات والشوائب! فما هو السبيل الى التوفيق بين هذين الطرفين المستحيلي التوفيق ؟

كل الأطراف حاولت هذا التوفيق باللين حيناً وبالشدة معظم الأحيان . وكل قراء شعر بدر ودارسيه حاولوا هذا التوفيق بذات اللين والشدة . وبدر وسط محاولاتهم يتخبط بمرارة روحه ، يتخبط بدمه النازف . فهو يعرف في عمق وعيه الخفي أن الجميع ينظرون إليه بعين العقائدي ، ويقرؤون شعره بعين العقائدي ، ويدركون معانيه بذات الاتجاه . حتى مشاعره الواضحة



الاستثنائية لا يرون فيها إلا رئة أخطأت متنفسها العقائدي . يقول ناجي علوش ، على سبيل المثال ، «لقد أصبح مقياس سبندر (الشاعر الانكليزي) الذاتي مقياساً لبدر . فالشاعر هو محور العالم ، ونفاذ بصره هو بديل الايديولوجية العلمية ، ... إن سبندر «مثالي» ولقد انزلق بدر الى هوته ، كانت النتيجة قصائده الموحشة التي نشر أكثرها في «مجلة شعر» . ومن القصائد التي أنتجها في هذه المرحلة : «مدينة بلا مطر» ، «جيكور والمدينة» ، «النهر والموت» ، «رسالة من مقبرة» ، «في المغرب العربي» ، «المسيح بعد الصلب»...* .

إن علوش يكتب هذه المراقبة بعين مجردة ، كما يفترض ، بعد موت بدر بأكثر من عقدين من الزمان ، وهي لا تخلو من سطوة العقيدة القاطعة المعلنة باسم «الايديولوجية العلمية» . فالسياب فيها مثالي بحكم تأثره بالشاعر «سبندر» . كتلة ذهنية محكومة باتخاذ المواقف الايديولوجية الصائبة . والشاعر يعرف أن الايديولوجيا أفكار عائمة في مختبر لا يعرف مقدار صوابها وخطئها . ولا يعنيه منها إلا مقدار ما تخلف عجلتها العمياء من ضحايا .

وكان السياب واحداً من أبرز ضحايا عجلتها هذه .

أصبح شيوعياً ، لأن الانتساب الى اليسار ، والى الحزب الشيوعي بالذات ، في وسط المثقفين العراقيين ، كان ميزة وهوية مشرفة . وكان أيضاً ، بصورة من الصور ، حماية وانتفاعاً من قوة الجماعة . يضيف الدكتور إحسان عباس الى ما أذهب إليه بضعة عوامل أخرى لا تقل أهمية : «وكان وراء دخوله الحزب عوامل كثيرة ، ربما لم تكن النقمة السياسية هي أقوى

* من مقدمة ناجي علوش لمجموعة السياب الكاملة ، دار العودة ، ج١ ، ص(ص ص) .



العوامل ولا كانت النزعة الإنسانية لإنصاف الفقراء والمظلومين من أقواها ، وإنما يجب أن نتصور روعة الإقدام على المجهول والعمل في الخفاء ، وعامل السأم من الموقف السلبي الذي كان يفرده بين أقرانه في الكلية ، والإعجاب بشخصية أحمد علوان (شيوعي في قرية بدر) ، وسهولة انقياده لعمه عبد المجيد ، كل تلك مجتمعة هي التي حببت إليه ذلك الانتماء ، وجعلته يرفع الشعار الجديد » .

إن كل هذه العوامل واردة . وهي تقف وراء الكثير من الانتماءات الحزبية في أوساط المثقفين خاصة . ولكن يجب أن نراعي حقيقة أن السياب ، أو أي شخص آخر من طراز شخصية السياب ، لم يكن واحداً من الجميع . بل كان ينطوي على شيء غير قليل من الاستثناء . ولذلك سيشكل انتماؤه عاملاً جديداً يضاف الى العوامل الملتبسة والشائبة .

إن انتماءه إلى الحزب سيعطيه أكثر من مفتاح للانتماء الاجتماعي . وسيتعزز هذا الانتماء للمحيط بمطاردة الدولة ومضايقتها له . والعكس ليس صحيحاً ، رغم ما تضفي عليه كتابات المثقفين المسيسين من قيمة . فالإنسان اللامنتمي في مجتمع مسيس وعقائدي لا يخشى سطوة الدولة وقمعها قدر خشيته سطوة هذا المجتمع وقمعه . ولذلك تبدو مطاردة الدولة ، حين ينعم بالانتماء ، متنفساً ومصدراً للطمأنينة . خاصة وأن هذه المطاردة تضفي عليه مسحة قداسة بعين المجتمع المحيط . فالسياب لم يحصد من مطاردة الدولة إلا منفى خاطفاً في إيران والكويت محفوفاً بهالة الرضا . ولكنه حصد من مطاردة المجتمع العقائدي ثمار منفاه الروحي الذي قاده في طريق الآلام ، طيلة سنوات عمره ، متعثراً ، وعلى عكاز ، وعلى سرير أبيض ، وفي قبو الموتى .

في كتاب إحسان عباس رواية عن علي السبتي تقول : « ... إن بداية



الانحدار في صحة السياب إنما جاءت إثر مروره على مقهى يجلس فيه بعض أصحابه القدامى من الشيوعيين ، فلما حياهم لم يردوا التحية بمثلها وإنما لاذوا بالصمت عامدين فأحس بجرح عميق وكآبة غالبة ، وطوى النفس على ألم ومرارة ، وفي صباح اليوم التالي حاول الوقوف على قدميه فلم تسعفه قوته» .

والدكتور إحسان يرجح رواية أخرى قادت السياب الى أول أعراض مرضه المميت : «... إن البعثيين الذين دخل السجن معهم كانوا يقضون ليلهم وهم يداوون جراحهم وحروقهم لشدة ما يلاقون من صنوف التعذيب حتى بلغ الأمر بأحدهم وقد تشوهت خلقته أن لفّ نفسه ببطانية وأحرق نفسه على مرأى من السياب . وفزع الشاعر ذو الحس المرهف للموت يراه عياناً على بعد خطوة ، فانهارت نفسه وخرج من السجن معتلاً...» .

إن الروايتين ممكنتان . ولعلهما أقل ما كان يمكن أن يحدث في العراق ، في تلك المرحلة الجحيمية . وهما ، في حال كونهما حقيقة أو خيالاً ، تنطويان على معنى رمزي . يتعرض لهما ولعشرات من مثيلاتهما شاعر على درجة عالية من الضعف والحساسية واللاأمان كالذي عرفناه في السياب . بالرغم من أنه لم يكن بعثياً ، وغير مؤهل لذلك . كما لم يكن شيوعياً ولا قناعة له بالأهداف الأممية . ولكن الحزبين ، والأطراف الأخرى المصطرعة بين الخرائب ، كانا يعرّضان الشاعر لشمس العقيدة فيجدانه مثيراً للريبة وللشك . وهما ، في ذات الوقت ، يطمعان به فيربتان على رأسه المنحنية بشيء من الرضا علّه يطمع بالاستجابة .

ولكن التكشيرة والابتسامة كليهما ذات هدف نفعي ، وتنطوي على معنى قمعي شرير ومخيف . والشاعر يعرف ذلك . يعيه ويستشعره فترتعد فرائصه . ودون إرادة منه يتحكم ، في داخله ، ذلك «الأنا الأعلى» ، ويزداد



سطوة . فترق إرادة الشاعر الخارجية وتشحب قدرته على التوازن . وتبدأ عبر الغلالة الرقيقة تشف مجسات «الضمير» محملة بمشاعر أقرب الى الذنب وهواجس أدنى الى الخطيئة . وما أذنب الإنسان في الشاعر ولا أخطأ . ولكن تلك حكمة الكائن الصالح في الشاعر الكبير .

«لو يومض في عرقي نورُ...
لو أسقى! آهٍ لو أسقي!
لو أن عروقي أعناب» (٤١٠)

هذه الالتماعة في قصيدة «تموز جيكور» تبدو أكثر نضجاً على سلم الخاطئ الباحث عن متنفس للتطهير . فهو يأمل أن يستبدل دمه بالنور ليضيء دنيا الجميع ، أو يستبدله بالخمرة فيتبادل كأسه مع الجميع . ولكن هذه الأمنية لا موقع للفداء فيها أو للتضحية . ولذلك يجد أكثر حرية في هذه الصرخة التي ترد في قصيدة «رؤيا في عام ١٩٥٦» :

«يا حبال القنَب التفّي كحيّات السعير
واخنقي روحي وخلي الطفل والأم الحزينة» (٤٣٣)

ولكن هذه الصرخة القاصرة ، فيها ألم يشبه الغيض لا يليق بآلام «الضمير» الذي يستيقظ على فجر الخليقة المعذبة . وهي صرخة جاءت على أثر قصيدة من أروع ما خطه ضمير شاعر . وإني لأعجب كيف يمكن أن تُقرأ بصمت كما تقرأ القصائد ، أو أن تُقرأ بصوت دون موسيقى آلات ، وموسيقى منشدين . لأنها تنطوي على لحنها وعلى نسيجها الهارموني وعلى حركاتها التي تتناوب عليها السرعة والبطء ، تماماً كأي «قداس جنائزي» أو أي «ستابات ماتر» أو أي «سيمفونية» كورالية الطابع .



من قصيدة «العودة لجيكور» الرائعة كلها ، أحب أن أستعيد هذه الأغنية الأسيانة الصغيرة وحدها :

«جيكور يا جيكوز
شدّت خيوطُ النوزْ
أرجوحةَ الصبحِ .
فأولمي للطيوزْ
والدودِ من جرحي» (٤٢٤)

في هذه القصيدة السيابية الشامخة لا يتورع الشاعر المضطرب المسحوق من أن يدس فيها بضعة أبيات يمليها عليه المحيط المبتذل بصراعاته الخرقاء العابرة :

«والحب : هل تسمعين
هذا الهتاف العنيف ؟
ماذا علينا ؟ إن عبد اللطيف
يدري بأنا... ما الذي تحذرين ؟» .

ثم يلحق هذا المقطع المقحم بعبارة في الهامش أشد نفوراً وتطفلاً تقول : «أقرأ مذكراتي «كنت شيوعياً» المنشورة في جريدة الحرية العراقية» . ولكن القراءة الواعية والمنصفة للسياب تعرف مقدار الإضافات المتطفلة التي أملاها عنصر القمع الخارجي على نص السياب . وكم يبدو حذفها يسيراً ومشروعاً .

قصيدة «العودة لجيكور» معراج داخلي الى جيكور اليوتوبيا الشعرية . جيكور التي لم تنتسب بعد ، عن رضا ، لمملكة السياب السفلى . وفي هذا



المعراج يكشف الشاعر ، وهو فوق «جواد الحلم الأشهب» ، عن المدينة التي هرب منها . بل عن الحياة جملة . وهذه المدينة والحياة ليستا صنع سلطة سياسية قط . هي سوق مكتظ بالبائعين ، صبح متعب ، ليل نابح ، عابرون . نور غيهب ، رب مغسول بالخمر ، عار مخبوء بالزهر ، موت سار على النهر بدل المسيح رمز الخلاص ، شمس دامية ، أغصان دجى ، وماخور . إنها رموز حصاره الروحي . ثم يكرس للحظات الأمل الواهم مقطعاً قصيراً ، هو الثاني : فهو على جواده تحت شمس مشرق أخضر . داخل صيف جيكور الخصب ، يطوي درباً بين الندى والزهر والماء ، باحثاً عن كل ما يعزز لديه حقيقة هذا الأمل ، كوكب ينبئ بولادة المخلص ، مولد للروح ، منبع يروي ظمأ الظامئين . ملجأ للسائح المتعب! ولكن فجأة يكتشف أن لا شيء ، فالأمل كان مجرد وهم . وحتى جيكور تبدو مقفلة الأبواب . يضع السياب وطأة الحقيقة هذه في مقطع بطيء الحركة ، هو الثالث ، يبنيه بناء وحدة البيت ، وكأن على الأوركسترا أن تبدأ في كليتها ، مع ما فيها من منشدين ، بلحن ثقيل ، بطيء :

«جيكور ، جيكور : أين الخبزُ والماءُ ؟
الليل وافى وقد نام الأدلاءُ ؟»

ثم ينفرد صوت الشاعر ، في المقطع الرابع ، وحده بنبرة التساؤل ذاتها ، وكأنه يواصل اللحن السابق ، لحن المنشدين ، لا طامعاً في ثورة ولا في مواجهة ، بل هو مكتفٍ بالتساؤل :

«من يُنزل المصلوبَ عن لوحهِ ؟
من يطرد العقبانَ عن جرحهِ ؟»



ويعود صوت الأوركسترا والكورس المنشد ليغمر صوت الشاعر وكل ما يحيطه من استكانة وانكسار بهذا الإعلان اليقيني :

«نزعٌ ولا موتُ ،
نطقٌ ولا صوتُ ،
طلقٌ ولا ميلاد .
من يصلب الشاعر في بغداد ؟
من يشتري كفّيه أو مقلتيه ؟
من يجعل الإكليلَ شوكاً عليه ؟»

ومن بين هذا الفيض الغاضب يعود صوت الشاعر باللحن المنفرد من جديد ، ولكن أكثر انخفاضاً هذه المرة ، وأكثر استسلاماً لمشاعر الضمير الذي يشف عن كل خير مفقود ، معلناً فكرة الافتداء :

«جيكور يا جيكور
شدّت خيوطُ النور
أرجوحةَ الصبح
فأولمي للطيور
والنملِ من جرحي .

هذا طعامي أيها الجائعون
هذي دموعي أيها البائسون»

في آخر القصيدة يعلن صوت الشاعر حقيقة «جيكور» النهائية ، بأنها نائمة في ظلام السنين الى الأبد .



مشاعر الإحساس بالذنب والرغبة بالتضحية التي تتوالى في قصائد السياب حتى يوم موته لا تشي بمقدار وثقل الضغوط الخارجية على كيانه المرهف المضطرب والواهن فقط ، بحيث يُدفع الى الإحساس بالذنب العصابي الطابع ، بل هي تأخذ أقنعة خادعة خارجية كثيرة ، يبدو السياب فيها مناضلاً ايديولوجياً يملك حفنة من الرموز هي عماد شعره الملتزم .

سبق أن أشرت الى مقطع من قصيدة «قارئ الدم» (٤٤٤) الذي يبدأ بهذا البيت :

«إني أكلت مع الضحايا في صحاف من دماء»

والى القصيدة التي ينتسب إليها وهي تستهدف السلطة الجائرة . وأشرت الى أن الصور في هذا المقطع تنهل عليك فجأة من تفجرات كابوس تخرج من حقل مظلم بعيد ، لا من حقل من حقول التعبير عن الغيض الاجتماعي أو السياسي . وهذا صحيح حتى في سياق حديثي الآن عن مشاعر الذنب ورهافة الضمير المثقل بالمسؤولية . فالسياب هنا يمعن في امتهان حواسه وقهرها ، مستعيناً بكل شواهد الهوان والأذى ، وكأنه يفرض على كيانه أن يخوض في الجحيم مع المعذبين ، لا أن يتأملهم كما تأملهم «دانتي» بصحبة دليله «فيرجل» في «الكوميديا» : فهو يرى «دم الحوامل تشربه الأجنّةُ» ، و«يأكل مع الضحايا في صحافٍ من دماء» و«يشرب من الوعاء ما ترك الفم المسلول» ، و«يتنفس رائحة الجلود المسلوخة بفعل الجذام على ردائه» ، و«يتنشق ماء جوارب السجناء» و«يشم شواء لحم الأبناء» .

إن هذا الإمعان في تقليب مخيلة الرعب ليبدو إمعاناً مرضياً . ولكن أي شاعر كبير لا يخلو من حالة مرض!

إن السياب يأخذ بيدك دائماً ليقودك من «إرث الهالكين» على الأرض



التاريخية ، الى مملكة الأقدار السفلى غير التاريخية . الى مملكة شعره التي تتسع للقيم الكبرى . ولنتأمل هذه الصورة ، في ذات القصيدة :

« ... وتوقع المتعقبين خطاي أحسب في صداها
وقع الخطى ، وأكاد ألتفتُ التفاتةَ مستريبِ
ألا تشدّ يدٌ على كتفي... »

ألا تبدو التفاتة المستريب تنطوي على مخاوف مجهولة غامضة ؟ ألا تشحن هذه المخاوف الغامضة اليدَ التي قد تشد على كتفه بالمعاني الميتافيزيقية ؟ إن السياب يريد أن يصور رعب المطارد من قبل رجال السلطة ، بالتأكيد . ولكن هيهات أن يُفلت الشاعر داخل السياب هذه الفرصة من قبضة مراميه البعيدة . إنه في هذا يشبه ملكات الشاعر الأميركي « إدكار ألان پو » تماماً . (راجع الحديث التالي المقارن بينهما) .

الشواهد تتتابع وتتكاثر حتى لتأخذ صيغ قصائد برمتها كقصيدة « سفر أيوب » مثلاً . فلنتابع شيئاً من هذه الشواهد دون حاجة لتعليق :

« العام جرح ناغرٌ في الضمير » (٤٥٠)
« واليوم ، حين يطبق الظلام
وأستقر في السرير دون أن أنام
وأرهف الضمير : دوحةً الى السحر
مرهفة الغصونِ والطيور والثمرْ ـ
أحسّ بالدماء والدموع ، كالمطرْ
ينضحهن العالم الحزين :
أجراس موتى في عروقي ترعش الرنينْ ،



فيدلهم في دمي حنين
الى رصاصةٍ يشق ثلجها الزؤام
أعماقَ صدري ، كالجحيم يشعل العظامْ .
أود لو عدوتُ أعضد المكافحينْ
أشد قبضتيَ ثم أصفع القدرْ .
أود لو غرقت في دمي الى القرار ،
لأحمل العبءَ مع البشر
وأبعث الحياة . إن موتي انتصار!» (٤٥٦)
«منطرحاً أمام بابكَ الكبيرْ
أحس بانكسارةِ الظنون في الضميرْ
أثورُ ؟ أغضبُ ؟
وهل يثور في حماكَ مذنبُ ؟» (١٣٦)
«تعبت من توقّد الهجير
أصارع العبابَ فيه والضمير» (١٣٧)
«أود لو أنام في حماك
دثاري الآثام والخطايا» (١٣٨)
«أسعى الى سدتكَ الكبيرة
في موكب الخطاةِ والمعذبين» (١٣٨)
«اليوم ما على الضمير من حياءٍ حارسُ...» (٢١٨)
«قالوا له : «والداءُ من ذا رماه
في جسمكَ الواهي ومن ثبّته ؟»
قال : «هو التكفير عما جناه



قابيلُ والشاري سدىً جنته

سيُهزم الداءُ : غداً أغفو

ثم تفيق العينُ من غفوه

فأسحب الساقَ الى خلوةٍ

أسأل فيها اللهَ أن يعفو» (٢٩٧)




مكتبة
الفكر الجديد

٣

هذه القصاصة الأخيرة من حديثي عن السياب ليست معرضاً لتأمل نصوصه ، بل هي ملحق جاءت به المصادفة وحدها . ففي غمرة انشغالي بشخصه وقصائده وقع بين يدي كتاب عن «أدگار ألان پو» لمؤلفه ديفيد سنكلير في نسخة عربية وضعت ترجمتها سلافة حجاوي . وكنت قد انتهيت ، أو على وشك أن أنتهي ، من قراءة كتاب الناقد إحسان عباس عن السياب للمرة الثانية . ووجدت أن عاملاً إضافياً استثار بي متعة مواصلة القراءة ، الى جانب التدفق الغنائي لمعالجة الناقد ، يرتبط بأوجه شبه لا تني تتواصل وتتكاثر بين الشاعرين الأميركي والعربي . فكلاهما يقطعان طريقاً ممطراً ، غائماً ، موحشاً ، ثم حالماً حيث لا ينفع حلم ، ومميتاً . وكلاهما غذيا نصهما الإبداعي بدماء تلك الخبرة ، حتى أصبحت داكنة الحمرة ، شبحية ، لا تكتفي بالإطلالة على الموت أو عالم الموتى ، بل انسحبت إليه وانغمرت فيه . وكلاهما لم يشغلا نفسيهما بالشكل الجديد أو الطليعي ، وباللعب الذهني البارد . على أن نصهما الإبداعي ، ثمرة الخبرة الفريدة ،



أصبح بعدهما ملاذ العارفين بأن الجديد والطليعي لا يتوفرا إلا في تلك الخبرة الفريدة لروح المبدع . وهذا ما حدث مع بودلير يوم فجّر رمزيته من ينابيع «پو» وقد ترجمه الى الفرنسية ، وسيحدث مع كثير من المواهب العربية التي ستجرؤ على اكتشاف الجديد الشعري في ينابيع السياب ، بعد أن تنقشع بلوى الهوس الحداثي بالشكل الجديد والبكوري .

عاش أدگار ألان پو عمراً قصيراً (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) لم يكن في تسارع وعتمة أحداثه إلا استثنائياً . والسياب عاش كذلك (١٩٢٦ ـ ١٩٦٤) . فكلاهما ماتا في عمر الشباب . ولكنه شباب يشي بملامح كل مراحل العمر : الطفولة ، الشباب ، الكهولة ، الشيخوخة . وقد أحاط بها ، وكأنه من صلبها ، شبح الموت .

في أول سنة من عمره افتقد پو أباه الذي غادر البيت دون رجعة . ثم فقد أمه وهو بعد في السنة الثانية من عمره . والسياب افتقد أمه التي توفيت ، وهو بعد في الرابعة ، «فحرم من عاطفة الأمومة» كما يقول هو في إحدى رسائله ، كما حرم من احتضان الأب الذي تزوج من امرأة أخرى «فأساء علاقة مقدسة بزواج ثان ، وشغل بزوجه الجديدة عن أطفاله... وفترت علاقته بوالده الذي يمثل الجحود والعصا وصوت المؤدب ، ومضى يبحث عن أمه فوجد صورتها وقلبها الطيب في جدته التي تعيش في جيكور»... فغادر السياب قرية «بقيع» حيث عائلة أبيه الى «جيكور» حيث جدته ، «ولجيكور ميزة على بقيع لأن الطفل يحس كلما ذهب إليها أنه منفرد أو كالمنفرد في عطف جدته وحنانها ، أما بقيع فليست هي تجسيداً لزوجة الأب وحسب ، بل أن بيت العائلة فيها يعج عجيجاً بالناس من كبار وصغار ويلتقي فيه أجيال ثلاثة ، وتحنو فيه كل أم على أطفالها ، دون أن تجد في قلبها متسعاً لطفل غريب ، ويكبر الشعور في نفس الطفل ـ في



الدور الغض ـ بأنه محروم مطرود من دنيا الحنو الأمومي ، ولذا فهو يفر من بقيع فراره من الوحش الهائل الذي يكاد ينشب فيه مخالبه ، وينأى عن ذلك الصخب الكثير... »[1] .

وأدگار ألان پو لم يكن بعيداً عن هذا المناخ . فبعد مغادرة أبيه الغامضة وموت أمه ، تبناه رجل ميسور الحال هو وزوجته التي لا تنجب أطفالاً ، «غير أن الجرح الذي خلفه موت أمه في نفسه ما لبث أن انتكأ مع تعرضه لأزمة هويته الذاتية لدى بلوغه سن المراهقة ، فاتجه الى الانغمار في البحث عن الحب والأمان لكي يلقى البؤس والموت... فمع انتقال أدگار الطفل من عالم الشقق المؤجرة الرثة الى بيت التاجر الثري المريح بدا وكأن مستقبل ادكار أصبح آمناً... غير أن هناك ثمة خطأ ، ثمة قوة غريبة سوف تدفع بأدگار نحو الكارثة . وفيما المأساة الطويلة تنمو وتتسع ، لا يسعنا إلا أن ندهش إزاء حقيقة أن پو قد استطاع رغم كل ذلك ، أن يخلف لنا آثاراً لا تنسى من النثر والشعر»[2] . والمؤلف لا يغفل الإشارة الى المدينة التي غادرها پو ، تلك التي ذاق فيها اليتم ، بأنها كانت أكثف الولايات سكاناً . ثم سرعان ما ينتقل ثانية الى مدينة ليفربول في انكلترا . «إن مشاهد وضجيج مدينة ليفربول الصاخبة بشوارعها الضيقة وبيوتها المبنية بالحجارة ، قد استثارت مخيلة صبي متقد الذكاء في السادسة من العمر ، وذلك مقارنة مع المناظر الفسيحة والقصور الخشبية في ولاية فرجينيا » . وهذه الانتقالة ، تشبه ، مع فارق السن ، انتقالة السياب الى بغداد ، بالرغم من أن السياب كان يحلم بهذه المدينة منذ فترة مراهقته المبكرة . « كان بدر في هذه المرحلة (الدراسية المتوسطة) شاباً بسيطاً لا يتعدى عالمه القرية وضواحيها ومدينة البصرة أو ما عرفه فيها ، أما بغداد فإنها تعيش في خياله ، فهو يتهيب الحديث عنها أو الاستشراف لزيارتها... »[4] .



وكما كان «أدگار يرسم اسكتشات لهؤلاء الفتيات ويرسلها لهن مرفقة ببعض الأبيات الشعرية...»[٥] كان السياب لا ينقطع عن محاولاته في كتابة قصائد الغزل ، ولكن لفتيات في أحلامه ، أو في واقع محفوف بكثير من الغموض[٦] . لم يكشف عنه بدر في رسائله للشاعر خالد الشواف إلا إيماءً . وإذا ما ترددت أصداء تلك المشاهد ، مشاهد الحبيبات على الشرف ، في قصائد السياب المتأخرة كشباك وفيقة ، وشناشيل ابنة الجلبي ، فإن أدگار له ذات الأصداء :

«هناك في كوة النافذة المتلألئة
أراك تقفين كتمثال
المصباح العقيقي بين يديك»[٧]

لقد أشعل موت الأم لدى السياب بوقت مبكر وحرمانه من رعاية الأب وقدةً حاجة الى حب امرأة ، الى حب حتى «لو كان من طرف واحد ، ولو كان ـ كما تسميه خداعاً ذاتياً» ـ كما كتب في إحدى رسائله الى الشواف ، هذه الوقدة لا تنطفئ بل تتضاعف مع الأيام . ولا تصبح الحبيبة المرجوة إلا تعويضاً عن الأم التي يعرف السياب موقع قبرها تحت النخلة الفرعاء . ولذلك ارتبط الحب بالموت هناك في الغرائز الدفينة . وحدث هذا الحب مع فتاة في معهد دار المعلمين تكبره سناً ، وكان السياب يطلق عليها لقب «الأقحوانة» ، ويكتب عنها القصائد بذات اللقب ، «ولقد عرف من الأحاديث المتبادلة في رحاب الكلية أنها تكبره بسبع سنوات ؛ وتلك حقيقة لا أثر لها في الحب ، لا بل لها كل الأثر إذا كان السياب هو المفتون ، فهو مافتئ يبحث عن «أم» وهذه أم وحبيبة معاً ، فهي إذن مطمح النظر ، ومهوى الفؤاد ، وكل المنى ، ومن غير المستغرب أن يصف لها بدر في أول قصيدة



ينظمها في غربته التي باعدت بينه وبين أبيه ، وحاجته الى ما يعوض عطف الأم :

خيالك من أهلي الأقربين
أبرٌ ، وإن كان لا يعقلُ
أبي منه قد جردتني النساء
وأمي طواها الردى المعجلُ
وما لي من الدهر إلا رضاك
فرحماكِ فالدهر لا يعدلُ»[٨]

والغريب أن السياب بعد فترة وجد اسم حبيبته في صفحة الوفيات من «جريدة الزمان» ، ولم يتبين أن الأمر كان محض توافق بين اسمين إلا بعد أيام . ولكن الموت سرعان ما حقق الربط بين الأم والحبيبة .

وهذا الأمر وما وراءه من حدث لم يفلت منه «أدگار ألان پو» . فقد وجد ميلاً قلبياً لامرأة تدعى السيدة «ساندرد» ، وكانت «زوجة لأحد القضاة ، وقد أصبحت صديقة أدگار وموضع ثقته وملاذه... كما وجد أدگار فيها صورة أمه ورمزاً للمرأة المثالية... وذلك الحنان الأمومي الذي لازم مخيلته . حقاً لقد وجد أدگار في فرانسيس آلان أماً ثانية» . ولكن هذه السيدة سرعان ما ماتت ، وبعد موتها «كان أدگار قد قضى ربيع ١٨٢٤ وهو يرود قبر المسز ستاندرد . ربما كانت أول محاولة له لسبر تلك العلاقة القائمة بين الحب والموت ، وهي علاقة سوف يتابعها دون هوادة في أعماله»[٩] . ولعلنا نتذكر بالتفصيل متابعة هذه العلاقة بين الحب والموت لدى السياب في الأوراق السابقة ، ونتذكر كم تحيل الغرائز الدفينة المضطربة هذا الحب الجائع الى حب شهواني حسي ، بعد أن كان حباً ريفياً هوائياً ؟



هذا «إدگار» يحل به ذات الميل : «فهو يحب فتاة حقاً ، فتاة في الخامسة عشرة اسمها سارة الميرا رويستر . لم يكن هذا الحب حباً نقياً طاهراً كالذي حمله الشاعر لهيلين طروادة ، بل كان حباً جسدياً قوياً وعارماً مراهقاً»[١٠] .

وإذا كان «أدگار» قد أخرج أولى مجموعاته الشعرية ، وهو في الثانية والعشرين من العمر ، تحت عنوان «قصائد» ، فإن السياب قد أخرج «أزهار وأساطير» وهو بهذا العمر تماماً . وفي الصوتين تجد ذلك الالتجاء الى الحلم والى المشاعر كقوتي إغناء عبّر عنها «أدگار» في إهداء نص شعري بعنوان «يوريكا» يقول فيه : «الى أولئك الذين يحبونني وأحبهم ـ الى أولئك الذين يحسون أكثر مما يفكرون ـ الى الحالمين والذين يؤمنون بأن الأحلام هي الحقيقة الوحيدة»[١١] . ولقد كان السياب أحد هؤلاء دون شك . وهما يلتقيان أيضاً في الطبع الانطوائي حتى لتبدو هذه الإشارة الى «أدگار» صالحة على السياب : «إن الصورة التي يمكن تكوينها من جملة المعلومات المتناثرة المتوفرة لنا عن پو في تلك الفترة هي صورة إنسان نزوع الى الكآبة والانقباض والانزواء . ولربما عمد الى الشراب في بعض الأحيان»[١٢] . ولقد كان نزوع السياب الى الكآبة يشف من كل قصيدة من قصائده حتى استحال في سنوات مرضه الى اضطراب عصبي ، يقول الدكتور إحسان عباس «... ظل بدر فريسة لنوبات من الكآبة والاضطراب العصبي ، ... وحين أصبحت نوباته «مرضية» أخذ يتردد عليه طبيب نفسي فقرر أنه مصاب بما يسمى «القلق الارتكاسي» أو «الانعكاسي»... وحين كانت النوبة تستبد به ، فإنها كانت تتركه فريسة للوساوس والرؤى المزعجة ، فينسرب في أحلام يقظة مخيفة ولا يكاد يستفيق من حلم راعب حتى يتردى في حلم آخر أشد هولاً»[١٣] . إن الانحدار الصحي جسدياً ومعنوياً جعل



الإقبال على الخمرة أشبه باستعانة بمخدر لدى الشاعرين ، كما أنها تعيد لهما توازناً داخلياً مفقوداً وثقة بالنفس ضائعة ، ولو مؤقتاً . فلنتأمل هذه الإشارات حول «أدگار» : «... اكتشافه بأن الشراب إنما يمنحه الثقة بالنفس ، ولعل من يشرب الكحول يلاحظ تلك الآثار المؤقتة من الثقة بالنفس والانتعاش التي يمنحها الشراب . وإذا ما أخذنا ضعف إرادة پو بعين الاعتبار ، فسنجد بأنه قد لجأ الى الشراب لكي يستمد منه القوة بين حين وآخر»[١٤] . لقد «امتدت يد أدگار الى الكحول المضرة جداً له في ضوء ضعف بنيته . ولعلنا نذكر تلك الآثار العنيفة التي كانت تحدثها فيه أقل كمية من الكحول...»[١٥] . «إن واقع تأثر پو السريع والحاد بالكحول إنما يوحي بوجود علة جسمانية»[١٦] . إنها إشارات تكاد تتردد ، مثل أصداء ، عن السياب أيضاً . فقد كان ، كما يروي الدكتور إحسان عباس عن أحدهم ، «مع ذلك كله يزيد في دائه بكثر الشراب ، لقد كان الشراب رفيقه الدائم في حالتي الصحة والمرض . وكثرة الشراب تسرع حتى بالأجسام السليمة الى القبر»[١٧] . وبالرغم من الاختلاف حول كمية الكحول التي كان يتعاطاها فإن الدكتور إحسان يميل الى رأي الدكتور عبد الله السياب في قوله : «لم يكن بدر يشرب كثيراً ، وإذا جلس للشرب لم يتناول كمية كبيرة ، ولكن لضعف صحته كان قليل من الشراب يتركه فاقد الوعي مدة ساعات»[١٨] .

إن تلك الاضطرابات العصبية التي أطبقت على الشاعرين تشبه بعضاً إلى حد أن الوسواس الذي ألم بهما يكاد يكون هو هو . ولنتأمل ذلك في هذين الحادثين ، الأول :

«يقدم سارتان وصفاً مثيراً لما حدث عام ١٨٩٣ : كنت منهمكاً في العمل في مكتبي حين اندفع پو داخلاً علي على نحو مفاجئ وقد غلب عليه التوتر ، وصاح : «ها قد جئت إليك لكي تحميني!» . أدركت حالاً أنه كان



يعاني من حالة إجهاد فكري ، وطمأنته بأنه في مأمن هنا . ثم رجوته أن يوضح لي ما به . قال : كنت في القطار متجهاً الى نيويورك حين سمعت همساً ورائي . ونظراً لقابليتي الفائقة على التقاط الأصوات ، فقد استطعت أن أفهم ما الذي كان يقوله المتآمرون . كانوا يتآمرون لاغتيالي . تركت القطار حالاً وأسرعت الى هنا . يجب أن أخفي نفسي بطريقة ما . يجب أن أحلق شاربي حالاً . هل لديك موسى ؟ خشيت أن أسلمه الموسى ، وقلت له يوجد لدي واحد ، غير أنني استطعت أن أقص شاربه بالمقص... ارتاح لذلك بعض الشيء... »[١٩] .

والثاني :

« وفي أثناء تلك النوبات كان « الكابوس الشيوعي » ـ إن صحت التسمية ـ يضغط على نفسه (السياب) ضغطاً خانقاً يسلمه الى الرعب والهلع . دخل عليه صديقه السبتي في إحدى حالاته تلك ، فلما استفسره عما يجد أخبره بأن أنباء موثوقة وصلته تؤكد أن جماعة من الشيوعيين تأتمر به لتقتله ، قال السبتي : « فأخذت أطمئنه ثم رفعت وسادته ووضعت تحتها حافظة نقود خاوية وقلت له : « هذا مسدس تستطيع استعماله إن دعت الحاجة الى ذلك » . ثم خرج ذلك الصديق وهو يوهمه أنه سيتصل بدوائر الأمن لتأخذ الحيطة اللازمة ، وغاب عنه بعضاً من الوقت وعاد إليه فبادره السياب قائلاً إن أنباء أخرى وصلته تؤكد أنه قد تم القبض على تلك العصابة »[٢٠] .

ولم يقتصر وجه الشبه على النشأة واليتم والهرب الى الحلم والخيبات المريرة والمرض والالتجاء الى الخمرة ، بل هو يتواصل ليشمل الفاقة التي دفعتهما الى طلب المعونة لسد الحاجة ، وهي حالة صارخة لدى الشاعرين . في كتاب الدكتور إحسان عباس أكثر من إشارة لأكثر من حدث تفي



بالكشف عن هذه الفاقة بصورة مباشرة . وفي رسائله ، التي جمعها له ونشرها ماجد السامرائي ، ما يذهل من مشاعر الإذلال التي ابتلعت السياب بسبب حاجته . ولعل شعره آخر الشواهد وأوفاها . وهذا « إدكار ألان پو » يكتب رسالة الى متبنيه يقول فيها : «سوف أقضي حياتي المقبلة (وأحمد الله على أنها لن تدوم طويلاً) بالفاقة والمرض ، فلم تعد بي أية قوة أو صحة »[٢١] . « ونظراً لأنه لم يتردد أبداً في طلب المساعدة من هنا وهناك ، فقد كتب أولاً الى وليم غوين ، صاحب ورئيس تحرير « الفيدرال غازيت » :

« سيدي العزيز

لقد شجعني أن أطلب المساعدة منك بعد ذلك التصرف الأحمق الذي ارتكبته بحقك في وقت سابق . ولكنني واثق من طيبتك... أرغب في الطلب إليك أن تساعدني في الحصول على عمل أو وظيفة في هذه المدينة... »[٢٢] .

وهاجس الموت لا نظير لالتقاء الشاعرين فيه . ولا يحوجني من السياب شاهد الآن وقد أشبعته متابعة ، أما بشأن « أدگار » فإن موضوعة الموت تشكل الخيط الأول الذي يربط كتاب « سنكلير » من أوله الى آخره . « إن أدگار يوضح في حكاياته مدى خضوعه لهاجس الفناء الجسدي ، المرض والموت » ، « ويمكن تلخيص كل تلك الاحتمالات بالقول إنه على الرغم من حاجة پو المستمرة للنساء والسعي دائماً نحو البقاء الى جانبهن ، فإن دافعه الى ذلك لم يكن دافعاً جنسياً بقدر ما وجد فيهن بديلات لأمه وشقيقة حياته »[٢٣] . « ... ففي أشد لحظات حياته حلكة ، أحس پو بأن حياته ليست إلا نذير خاتمة مريعة ، ومن هنا فقد سيطر هاجس الموت عليه : متى يحدث ، ولماذا ، وما الذي يتبعه ؟ ومن هنا ، فقد برز شبح الغراب الذي تفلت منه روحه أبداً »[٢٤] . والغراب هنا إشارة الى قصيدة پو الشهيرة ، والتي تذكر بشبح « المعول الحجري » لدى السياب . ولنقرأ هذا



المقطع الآخر من كتاب سنكلير وكأننا نقرأ تأملاً تحليلياً عن السياب : «إن ما يمنح حكايات پو تلك الميزة الخاصة التي ترقى بها بعيداً عن مصاف ما يعرف عادة بقصص الرعب هو تلك القدرة على تعرية عذابه الداخلي الخاص . كان أدگار من جهة فريسة القلق والخوف والهواجس . بينما كان عقله قادراً من جهة أخرى على الارتقاء بنفسه عن تلك المخاوف والنظر إليها بمنظار هادئ ووصفها وصفاً ممزوجاً بالتهيب المحاط بالغموض . ولعل الغريب في الأمر ، هو أن وصف تلك الرؤى المروعة لم يشكل أثراً علاجياً في حالة پو . فهو سرعان ما يعود بعد أن تنجز ذاته الغنية عملها الى التقوقع ثانية داخل عالمه المليء بالكوابيس ، ضعيفاً ، مهاناً ، مثيراً للشفقة ، جريح سياط وسهام القدر الساخط ، عاجزاً كل العجز عن مناطحة الحياة التي اختارها والتي زج بها . ومن المدهش حقاً أن تظل تلك الذات الغنية سليمة كما يبدو ، في الوقت الذي اشتدت فيه عذابات پو وتسارع انحداره . ففي خضم تلك المصاعب العائلية والمالية وسط أحلامه المحطمة ، ورغم لجوئه الى الشراب بين حين وآخر ، فقد واصل الكتابة دون انقطاع »[٢٥] .

ثم يحل المرض على جسد وروح الشاعرين ، وتهزل أمام المرض حتى قواهما العقلية . فبالنسبة لپو «هناك روايات عديدة عن هزاله المستمر عبر السنوات بحيث أصبح بالغ الضنى في أواخر أيامه... أما تعرضه للوهن العقلي فمعروف جداً ، وكذلك التباس ذاكرته كما اشتهر بأكاذيبه المركبة»[٢٦] . هذه الأكاذيب المركبة هي ضرب من الوهم المرضي الذي أصيب به السياب أيضاً . فحين تحولت لديه الشهوات الجنسية الى رؤى كابوسية بدأ يتعامل مع الحياة الخارجية وفق قوانين عالمه الداخلي الملتبس . «دخل عليه السبتي ذات يوم فوجد ممرضة هندية تقف أمامه وهو يشتد في تقريعها وتوبيخها فلما سأله عن السبب قال السياب في حدة : «ألا تخجل هذه المرأة من



الدخول علي والنساء العاريات يحطن بي!! »[٢٧] .

أما بشأن أعراض المرض (السكر لدى پو وسل العظام لدى السياب) فقد كانت ظاهرة كأعراض وخفية كأمراض في إدراك الشاعرين . فبالنسبة للأول كانت «هناك من الأدلة المادية التي نعرفها... بأن پو كان مريضاً بمرض السكر ، وأنه على الرغم من عدم معرفته بماهية ذلك المرض ، فإنه أدرك بأنه مقضي عليه بالموت المبكر »[٢٨] . وهذا الهاجس لم يفارق السياب ، «فمع أن الموت أصبح هو المنقذ في نظره... إلا أن هذه النغمة في استدعاء الموت موصولة بشعوره العام بالانهيار النفسي بعد إحساسه ببوادر الضعف الجسماني »[٢٩] . وكلا الشاعرين ، بقدر ما امتلأا آلاماً مبرحة ، بقدر ما امتلأا من فيض القوى الغامضة على الإنتاج . إن قوة الموت وقوة الحياة تعانقتا في الموهبة الفذة ، فهذا العناق لدى پو « إن دل على شيء فإنما يدل على تلك القوة الغريبة الكامنة في أعماق پو والتي أعانته رغم كل عوامل ضعفه الأخرى على مواصلة الكتابة حتى في تلك الأوقات التي يغرق فيها في خضم الانهيار حتى أذنيه... »[٣٠] . وهذا السياب ، حتى في شهور النزع الأخيرة تجده «مايزال يؤمن بقدرته على الحب ، وبقدرته على أن يكون هدف حب »... « وفي لندن ودرم فقد بدر من يستمع إليه وهو يبثُ هذيانه وهواجسه ، فتحولت تلك الهواجس الهلامية كلها الى شعر ، حتى أنه في مدى ستة وأربعين يوماً نظم ما يقارب أربعين قصيدة ، أكثرها في تهوين الموت على نفسه وهو يستمع الى صوت أمه تناديه »[٣١] .

وقبل أن نختتم هذه المقاربة بمشهد الرحيل الأخير الى العالم السفلي لهذين الشاعرين العظيمين ، دعنا نقرأ هذه القصيدة التي كتبها أدگار ألان پو تحت عنوان «المدينة التي في البحر» ، فستجعلنا نستعيد شيئاً من ملامح قصيدة كتبها السياب تحت عنوان «المعبد الغريق» :



«ألا انظر! ها هو الموت قد أقام لنفسه عرشاً
في مدينة غريبة ، تستلقي وحيدة
بعيداً في أعماق الغرب المعتم
حيث الجيد والسيئ والأسوأ والأجود
قد انتهى كله الى رقدة أبدية .
تلك قلاعها وقصورها وقبابها
(قباب تآكلت دون أن ترتجف)
لا تشبه أي شيء لنا .
في طرف ما ، نسيته الريح الجاذبة ،
تحت السماء
تستلقي المياه الحزينة مستسلمة .
ليس ثمة إشعاع هابط من السماء المقدسة
فوق تلك المدينة ذات الزمن الليلي الطويل
ليس إلا الضوء المنبعث من البحر المكفهر
إذ يتدفق بصمت فوق الأبراج
إذ يلتمع فوق الذرى البعيدة حيثما شاء
فوق قصور الملوك والأبراج والقباب
فوق الكناس ـ فوق قباب بابلية الأشكال
فوق العرائش الظليلة المنسية
فوق زهور الحجر المنحوت واللبلاب
فوق القبور المهيبة ،
تحت السماء



تستلقي المياه الحزينة مستسلمة
بينما تختلط الأبراج بالظلال
وحيث تبدو الأشياء كلها معلقة في الهواء
بينما يلقي الموت ، من قلعة في أعالي المدينة
نظراته الجبارة »[٣٢] .

ألا تشف ملامح من ذلك المشهد الذي تحدث عنه الشيخ في الحانة ، ملامح

« دجىً ضافٍ وأدغال
تلامحَ وسطها قمر البحيرة يلثم العمدا...
يمس الباب من جنبات ذاك المعبد الخالي
طواه الماءُ في غلس البحيرة بين أحراش مبعثرة وأدغالِ »
... ...
« كأن الماء في ثبجِ البحيرة يمنع الزمنا
فلا يتقحم الأغوار ، لا يخطو الى الغرفِ ،
كأن على رتاج الباب طلسماً فلا وسنا
ولكن يقظةٌ أبدُ ، ولا موتُ يحد حدودَ ذاك الحاضرِ الترفِ .
كأن تَهجّد الكهان نبع في ضمير الماء يدفقُ منه للغرفِ... » [٣٣]

*

مات أدكار ألان پو في صباح الأحد ، السابع من تشرين الأول ١٨٤٩ ، وشيع جثمانه في اليوم التالي .
« كان الكولونيل وستون يعبر الطريق في تلك الأثناء ، فكتب واصفاً



الجنازة : «في أحد أيام تشرين الباردة الكئيبة ، وعلى النقيض من أيام الفصل التي تتسم عادة بالاعتدال ، كنت قد غادرت المنزل تواً حين لفت انتباهي نعش قادم في الطريق ، تتبعه عربات أجرة من النوع البسيط جداً . وإذ مررت بالموت الصغير ، دفعني إحساس غريب الى أن أسأل سائق النعش : «جنازة من هذه ؟» ولدهشتي الشديدة كان الجواب : «المستر پو ، الشاعر» . كان ذلك أول نبأ أتلقاه عن موته الذي حدث في المستشفى في اليوم السابق (الأحد) ، حيث لم ينشر هذا النبأ إلا بعد التشييع . استدرت حال سماعي ذلك نحو المقبرة الصغيرة التي تقع على مسافة قريبة . ولدى وصولي الى هناك هبط من العربات خمسة أو ستة رجال بينهم القس ، ثم ساروا وراء الكفن نحو القبر ، بينما مكثت أنا في الخلف كمجرد مراقب . كانت مراسيم الدَفن ، التي لم تتجاوز ثلاث دقائق ، فاترة الحماس ولا مسيحية الى درجة استفزت غضبي على نحو لم أستطع إخفاءه . كان القريب الوحيد الذي حضر الجنازة محام بارز في تيمور . أما المشيعون الآخرون فكانوا من المستشفى والصحافة...»[٢٤] .

ومات السياب بعد ظهر يوم الخميس ، في الرابع والعشرين من كانون الأول ١٩٦٤ . وشيع جثمانه في اليوم التالي :

«وقفت سيارة كبيرة حمراء اللون فيها شخصان كويتيان ، وقفت في محلة السيف بالبصرة ، وسأل الكويتيان هل يوجد مسجد قريب ، فأجاب شخصان آخران : إن جامع السيف مفتوح لصلاة العصر ، وكانت السماء ممطرة وأدخلت الجنازة ، وصلى عليها أربعة أشخاص كانوا بقية من بقي في المسجد »[٢٥] .



الهوامش

(١) بدر شاكر السياب . د . إحسان عباس ، ص١٣ .
(٢) أدكار ألان پو . ديفيد سنكلير . ترجمة سلافة حجاوي . بغداد ١٩٨٢ ، ص٤٠ .
(٣) السابق ، ص٥٠ .
(٤) السياب . ص٢٣ .
(٥) أدكار . ص٦٤ .
(٦) السياب ، يراجع فصل «راع دون قطيع» ص٢٦ ، وفصول شبيهة .
(٧) أدكار . ص٧٥ .
(٨) السياب . ص٣٥-٣٦ .
(٩) أدكار . ص٧٦-٧٧ .
(١٠) السابق . ص٧٩ .
(١١) السابق ، ص٣٤٧ .
(١٢) السابق . ص١٥٧ .
(١٣) السياب . ص٢٦٧ .
(١٤) أدكار . ص٢٢٠ .
(١٥) السابق . ص٢١٦ .
(١٦) السابق . ص٢٢١ .
(١٧) السياب . ص٢٦٩ .
(١٨) السياب . ص٢٧٠ .
(١٩) أدكار . ص٣٧٣ .
(٢٠) السياب . ص٢٦٧-٢٦٨ .
(٢١) إدكار . ص٢٢٢ .
(٢٢) السابق . ص١٧٥ .
(٢٣) السابق . ص٢٤٨ .
(٢٤) السابق . ص٢٢٣ .
(٢٥) السابق . ص٣٠٣-٣٠٤ .
(٢٦) السابق . ص٢٢٥ .




مكتبة
الفكر الجديد

المقالة الرابعة

امتدادات:

السياب

أدونيس





١

إن شاعراً كبيراً غنياً متنوعاً كأدونيس لم يكن ، عن غفلة ، أستاذاً بارعاً داخل تيار «المذهب الشامي» ، وأحد أبرز ثمار السياق الشعري السائد . وما يبدو في الظاهر صوتاً حداثياً ، أو ما بعد حداثي ، على مستوى عالٍ من النزعة الطليعية ، إنما هو في الجوهر صوت ارتدادي معزز للنزعة الشكلية وللغرض خارج الخبرة الداخلية الفريدة للشاعر ، والذي يتميز به ذلك المذهب .

في هذه التأملات سأحاول أن أرصد أدونيس عبر تجربة قراءتي الشخصية . وهي قراءة مستغرقة امتدت منذ أواسط الستينيات حتى أواخر السبعينيات ، متحمسة ، وشغوفة . ثم تواصلت بعد ذلك على غير حماس ولا شغف . بل على العكس ، أصبحت قراءة حذرة ، متسائلة وغير منسجمة .

شكّل أدونيس أحد أهم رافدين حديثين في إغناء تجربتي الشعرية ، كان السياب رافدها الأول . ولقد سبق أن عرضت لذلك في فصل سابق .



ولكن أدونيس جاء إليّ في مرحلة فورة الستينيات ، بعد أن ترسب صوت السياب في داخلي ، معانقاً مرحلة المراهقة والشباب الأول ، قبل أن أتحول من شاعر الوحدة الصافية الى شاعر حركة ونشر وطموحات . جاء أدونيس معبأً برائحة الجديد ، برائحة الحداثة التي لم أكن أفكر بها يوماً . أخذت نتفاً من صيغها البيانية ، من فورة الكلام لأبناء جيلي . ولكن أدونيس أعطاها ، عبر قصائده ونثره النظري هيئة بحجم الحياة . فأقبلت على هذه الهيئة بكل حماسة الشباب ، معانقاً هذا الشكل الغنائي المطرب بفعل قوة الحياة التي فيه :

«يا زمان المطرْ
غننا ، وابْتكر للشجر
حلةً من هوانا
واسقِ من حنً من سقانا
يا زمان المطر»

وكنت الصوت المنفرد الذي يغنيه فيعطيه ، بدفقة الغناء ، ما يفتن الأذن . افتتان الأذن هو الذي يربط النص بالأسطورة . ولقد أصبح النص الأدونيسي ذا مسحة أسطورية . وأخذت أستعيد كل ما كتب قبل مرحلة إقبالي عليه كشاعر . قرأت له «قصائد أولى» و«أوراق في الريح» . ثم استغرقني «أغاني مهيار الدمشقي» ، الذي وصل بغداد قبل أن أصل المعترك الستيني بسنوات . لأن القصائد التي بدأتُ أجرؤ على نشرها لم تنضج إلا في أواسط الستينيات ، أي في المرحلة التي صدر فيها ديوان «كتاب التحولات والهجرة» . ولكن «أغاني مهيار الدمشقي» ظل فاتحة عهد جديد لي مع الشعر . وبقيت طبعته الأنيقة وورقه المترف وأبياته



الحرة المرحة الطليقة على هواها داخل بياض الصفحات الواسع رمزاً ذا دلالة عميقة لهذا التجديد المبكر ، وهذه الحداثة التي لم تعد تخص تجربة العزلة والوحشة والحزن الذي صحبني السياب إليها ، من طرف خيط سري يصل أعماق النفس المجهولة بمملكة الموتى نصف المضاءة . كان أدونيس يفد من أناقة بيروت . من سحر المرآة التي تعكس مدن أوروبا جميعاً ولكن برائحة بحر عربية وكأس عرق عربي ورائحة شواء عربية . يفد الى المدينة التي أنتسب إليها في أكثر لحظات حياتي وحشة عنها . مدينة الجوع والحرمان ومعترك العقائد الدامي . مدينة السياب الذي فتح لي مزيداً من الإضاءات الشاحبة لكي ييسر عليّ السير في طرقات عوالمها السفلى ، عوالم الموتى .

وفد أدونيس بلغة ليست كتلك . لغة ينسف فيها الجسور ، بحيث لا عودة . لغة تقول ما لا يقال وتتجاوز المتخيل الى الاستحالات . لغة الغناء الذي لا يليق بالحوار مع النفس ، بل يتطلب آخرين لا من أجل الحوار معهم ، بل من أجل خطابة بهم وإنشاد لهم ولكن من على مرتفع . لغة تتطلب حضور الآخر وغيابه في آن . لغة ساحرة تترك الآخر مأخوذاً بالسحر ولا حول له في الاستبيان والتساؤل . لغة ليست احتضانية . لا تعمق الألفة ولا الحنو . لغة مشاعر لاشخصية . لا تربط شخصين معاً . لغة الفطنة التي تعلم ، بمهارة الحاذق ، كيف تكون الصورة مولِّدة مشاعر لا وليدة مشاعر . مولدة مشاعر لدى القارئ الذي يجد خياله مقتنصاً فيفاجأ ويدهش . وما مشاعره إلا هذه المفاجأة وهذه الدهشة . فهي ليست مشاعر إذن بل توتر ذهني . ووقدة الذهن خلّفها وقدة مهارة في اللغة وتقنيتها ، لا وقدة مشاعر شخصية .

كانت في لغة الوافد الجديد نافذة تحررني من معتقل المشاعر التي لا



سبيل الى إطفاء تعارضاتها . ولذا انحسرت شوارع وزوايا وأركان السياب نصف المضاءة الى حيث لا أعرف . انحسرت لغة الشاعر الذي لا يحسن اتخاذ موقف . الذي لم ينسف جسوراً أو دروباً ولم يعبد أخرى بديلة ، داعياً فيها من على مرتفع ، وله صوت النبوة ، نبوة العارف . انحسر السياب شاعر الدهشة لا الإدهاش . شاعر حريق المشاعر التي يبعث ، كما تبعث الحرائق الدخان ، صوراً بألوان الشفق . الشاعر الذي كان مسحوقاً بين الجموع في الخروج الكبير الى حيث لا يعرف ولا يعرفون . شاعر الذنوب ولا كفارات . شاعر الاعتراف وعرّاب الضعف . شاعر القلب الإنساني الذي يبعث الى الذهن إيعازه بالصور فيلين الذهن ويهن . ويبسط على اللغة دفق نبضاته فتنبسط اللغة ، ويتيسر لها اللحن الذي يليق بقلب شاعر . وانحسرت مع المملكة السيابية السفلى كل مجسات البحث عن الحقيقة... ولم تعد وطأة المشاعر وخبرات الروح لازمة تحت هذا الخفق المنعش من أجنحة اللغة الجديدة . اللغة التي تهدم ولا تعكس انهداماً . تنسف الجسور ولا تلتفت الى الخلف . ترفع الراية وتهتف بصوت نبوي من على مرتفع الى الجموع أن تنسف وتهدم وتسرع باتجاه المستقبل . هذا المستقبل الذي يأخذ شكل اللغة الأدونيسية . يولد مشاعر البشارة ولا يتولد عن مشاعر . فهو دون لون ورائحة ومذاق وشكل . يأخذ تجريديته من سحنة اللغة المجردة . ويواصل النشيد .

كانت لغة السياب مسحوقة تحت وطأة خطى العقيدة خارجه .
لغة أدونيس الجديدة مولدة عقيدة . ولخطى العقيدة فيها دوي .
لغة تعرف ما تريد ، مبشرة وداعية .

ولم أجد في كل هذا الجديد بأساً . كانت يدي مشرعة الى من يأخذ



بها الى السياق العام في الشعر الستيني . ولكن قلبي لم يغمض جفناً عن النظر ، بل التحديق ، ولو مواربة ، الى الشاعر الذي لا يحسن اتخاذ موقف . الشاعر على الصليب هناك في مملكته السفلى . الى قلب تنتفض اللغة من مشاعره كالنوارس .




مكتبة
الفكر الجديد

٢

في مرحلة مبكرة أسبق كنت مؤدي ألحان مع السياب . أبعث ، مثل شاعر رعوي ، أكثر من لحن من نصه ، أغنيه فتخضل العين بالدموع . لا لأن السياب كان حزيناً ، بل لأن قلبية اللحن في أبياته تصل مجساتها الى بواطن في النفس لا سبيل الى ملامستها دون أن تفيض الدموع . وهذه الدموع هي كل ما يستطيع أن يمنحه المغني من شكران للأستاذ الملحن . إنها عرفان بالجميل ، والعرفان دليل غبطة ، تشبه غبطة من يقطع المطهر فيخف وزناً . وليس أدل على هذا من الدموع التي تفيض بفعل ألحان لا تعالج أحزاناً بل أفراحاً :

... وأقدامها العارية

محار يصلصل في ساقية .

بأذيالهم زفة الشمألِ

جرت عبر حقل من السنبل



كهسهسة الخبز في يوم عيد
وهمهمة الأم باسم الوليد
تناغيه في يومه الأولِ .

أي حنجرة لا تختلج طلباً للغناء!

على جواد الحلم الأشهب
سريت أطوي دربي النائي
بين الندى والزهر والماء .

وحتى إذا ما أصبح الكون نصف مضاء وانحنت على الكائن المتوحد إطلالة المغيب يأسرُ حنجرةَ المغني لحنٌ أكثر تهدجاً :

جيكور يا جيكوز
شدّت خيوطُ النوز
أرجوحةَ الصبحِ .
فأولمي للطيوز
والدود من جرحي .

بهذا الهاجس قضيت السنوات الأخيرة للصبا وسنوات الشباب الأولى في محلتي «العباسية» بصحبة أصدقاء الطفولة ممن لم يألفوا الكتاب ولا القراءة . ولم يكن بي عهدٌ ، بعد ، بالستينيين ولا بمحيط الثقافة العامة في بغداد . فقد كان جسر الجمهورية (كان اسمه جسر الملكة عالية قبل ثورة ١٩٥٨) محاذياً «للعباسية» يخرج من طرفها الشمالي ليجتاز نهر دجلة الى ضفة الرصافة . وهناك كنت أراقب من بعيد حركة الستينيين في لحظات نشونها وتطلعاتها الجريئة .



كنت أكتفي بصحبة عصبة من المقربين ، يحيطون كياني والكتاب الذي لا يغادر أصابع يدي بالحنو والرعاية والإعجاب . وعلى ضفة دجلة ، في أول المساءات عادة ، نجلس وقد ارتخت أرجلنا على المنحدرات الصخرية ، وتحول ما لا يسمى في داخلنا الى تكوين غير مرني ولكن بحجم الحياة . في كل مرمى بصر نخلة . ومرمى حجارة صفصافة . يمنحها سطح المياه المرتجف المنحدر أبداً انعكاساتٍ تشي بالأسطورة والخلود . هناك كنت أقرأ لهم السياب . كنت لا أنقطع عن قراءته . وبفعل سحر المحيط تستحيل القراءة الى طقوس وشعائر . ومن هذين يتولد اللحن . يتولد من نسغ خفي داخل النص السيابي . ومع الأيام ازدادت طقسية القراءة عمقاً . فهذه قصائد الانكسارات تصبح قصائد مرض . وقصائد المرض تصبح قصائد موت . وأنا ، بفعل هذا الرحيل ، تعرفت على أولى الحقائق الشعرية . وهي ، لأهميتها ، تشي بجوهر الحقائق جميعاً .

كنت ألفت كلمة «الموت» في الشعر العربي . ألفت تكرارها في معظم ما قرأت من الشعر . في جمل أو مقاطع أو قصائد برمتها . أو معتقلة في مفردة واحدة . رأيت كلمة «الموت» أشبه ببوابة مغلقة غامضة تخفي وراءها مملكة سرية مريعة . ورأيت الشعر العربي ينشد هذه البوابة ، ويعالج شكلها وهيئتها بصور وزوايا نظر لا تتناهى . ولكنه ، في كل المعالجات ، يكتفي بها . بل هو يبالغ في هذا الاكتفاء من أجل أن تصبح البوابة ، بفعل المعالجات اللفظية ، تجريداً ذهنياً . ورأيت أنه يفعل ذلك بسبب الرهبة والخوف . فهو يريد أن تبقى البوابة مادة رمزية . يريد أن يبقى «الموت» كلمة تتحول ، بفعل التكرار والمعالجات الخيالية واللفظية ، الى حرز وتميمة يدفع بها «فعل» الموت وحقيقته .

إنه يخشى أن تكون البوابة مجرد بوابة . وأن كلمة «الموت» لفظة لا



تعني شيئاً . الشاعر الحقيقي هو فاتح البوابة ، الطامع الى العبور بحثاً عن حقيقة الموت . فما أكثر خفايا المملكة السفلى هناك . وما أشد إغوائها . ولقد رأيت فجأة أن السياب كان هو ذلك الشاعر . كان هو فاتح البوابة . الجوّال وحيداً في هذه المملكة السفلى ، رامياً «الموت» ككلمة ، مثل قشرة وراءه ، ومقتحماً مملكة الموت كـ«فعل» .

هذه الرؤيا التي رأيت طويتها مع أيام الصبا في الداخل . لأني بعد موت السياب عبرت «جسر الجمهورية» الى الرصافة . وهناك التقيت الستينيين ، وأصبحت ، بصورة مواربة ، واحداً منهم . وبينهم ، تفردت ، بثياب المغني الرعوي ذاته ، باستقبال رياح أدونيس الوجه الآخر للحداثة الشعرية .

إن العبور من «الكلمة» الى «الفعل» ، من «اللفظة» الى «الخبرة الروحية» ، كان أول درس استنتجته واستوحيته من قراءة السياب . ولكنه كان استنتاجاً حيياً ، يكتفي بجرأة الباطن . لأني رأيت في الستينيين انتصاراً صخاباً «للفظة» ، لسحر الكلمة ، للطيش بالتقنية من أجل تفجر الأعماق . بحث دائب عن الوسائل (اللغة) من أجل استثارة الداخل ورصد خباياه . ولم أر داخلاً متفجراً بطبعه ، طبع الفنان ، خالقاً بالضرورة وسائله وتقنياته لكي يخرج الى الناس .

استوقفتني هذه الظاهرة التي شدت الجميع الى خيوطها . وكان حضور صوت أدونيس مدوخاً ، صلّب من قاعدة هذه الظاهرة . وأعطاها مشروعية بفعل موهبة استثنائية . فضمر «الفعل» وراء «سحر الكلمة» . وتلاشت «الخبرة الروحية» وراء «خبرة التقنية» ومهارات الشكل الحداثي .

كنت أعتقد ، ومازلت ، بأن تربيتي الشعرية ، بفعل ارتباطها الوجداني والروحي بالجملة العربية ، كانت صحية . كان السياب كذلك . وكان



أدونيس كذلك أيضاً . وربما تجاوز ، بهذا الارتباط الوجداني مع الجملة العربية ، مدى كثيرين من أبناء جيله ، وأبناء جيلي طبعاً . ولذلك كانت انتقالتي من السياب الى أدونيس ليست انتقالة مفاجئة ، تحت ظل هذا الارتباط الوجداني على أقل تقدير . كان شعر أدونيس ، في لغته ، آسراً ، لا تلمس فيه ظلال اللغة العربية التي تولدت ونشأت ونضجت تحت ظل لغة «الترجمة» . كانت جملته مثقلة بتربة وأنساغ اللغة التي تنتسب إليها . وكان دفق غنائيته لا يقل عن دفق غنائية السياب . ولعله ، بفعل اندفاعته الطائشة الشابة الى الأمام ، أكثر إغواءً من اندفاعة السياب التي لا تبين فيها الحركة ، الى الأعماق .

وكما أصغيت الى اللحن الذي يتولد من قصيدة السياب ، أصغيت الى اللحن الأدونيسي فلاحقته ، أغنيه بذات الاندفاعة . ولكنني كنت أتأمل بارتياب أن هذا اللحن الجديد لا يملك ذات المجسات «التي تتسلل الى بواطن في النفس لا سبيل الى ملامستها دون أن تفيض بالدموع» . وكنت أتذكر ، دون غفلة ، أن هذه الدموع لا تفيض بفعل الحزن وحده ، بل بفعل الفرح أيضاً . وهذا أدونيس يفرحنا باندفاعته الى المستقبل . فلِمَ هذه الشحة ؟!

«الموت» لديه موت لا بـ«الفعل» بل بـ«الكلمة» :

*

الموت

«حين رأيت الموت في طريقي
رأيت أفكاري



رأيت وجهي

قاطرة تمتد كالضبابِ

وكنت مستجيراً

بالبرق ، مرسوماً على الترابِ»

أول الموت

« يصعد الموت في درج ـ كتفاه

بجعٌ وامرأة

ينزل الموت في درج ـ قدماه

شررٌ ، وبقايا

مدن مطفأة ،

والفضاء الذي كان أجنحةً ، يتمادى

تمادى... »

أغنية الى ميت

« دمه يقطر الآن من وردة الفضاء

من حروف النحاس ومن كلمات الحديد ، وموعظة الكيمياء :

ليس موتاً كموتي كموتك ، هذا

موتُ أوهامنا ، ـ

دمه الآن سجادة للسماء »



في الليل

الغرفة موصدةُ البابِ
والصمتُ عميق
وستائر شباكي مرخاةٌ... رب طريقْ
يتنصتُ لي ، يترصّدُ بي خلف الشباكِ ، وأثوابي
كمفزّعِ بستان ، سودُ
أعطاها البابُ المرصودُ
نفَساً ، ذرّ بها حساً ، فتكاد تفيقْ
من ذاك الموت ، وتهمسُ بي ، والصمتُ عميقْ :
«لم يبقَ صديق
ليزورك في الليل الكابي
والغرفة موصدةُ البابِ» .
ولبستُ ثيابي في الوهمِ
وسريت : ستلقاني أمي
في تلك المقبرة الثكلى ،
ستقول : «أتقتحمُ الليلا
من دون رفيقْ ؟
جوعان ؟ أتأكل من زادي
خروبَ المقبرة الصادي ؟
والماء، ستنهله نهلا
من صدر الأرض : ألا ترمي



أثوابك ؟ والبس من كفني ،
لم يبلَ على مرّ الزمنِ ،
عزريل الحائكُ ، إذ يبلى ،
يرفوه . تعالى ونم عندي :
أعددتُ فراشاً في لحدي
لك يا أغلى من أشواقي
للشمس ، لأمواه النهرِ
كسلى تجري ،
لهتافِ الديك إذا دوى في الآفاقِ
في يوم الحشرِ» .
سآخذ دربي في الوهم
وأسير فتلقاني أمي .

إن إجراء مقارنة بين نصين لشاعرين مختلفين كالسياب وأدونيس حول مادة «الموت» فيه شيء من التعسف . فالسياب كتب قصيدته وهو يعرج بعكازه في جادة الموت محدقاً في المنحدر عارفاً مصيره . والآخر في أتم صحته ولقد أعجبه أن يتأمل الموت .

ولكن المقارنة ممكنة ، إذا ما أخذنا الفارق في الملاحظة السابقة بنظر الاعتبار . فالموت مادة فيها أكثر من إغواء ولقد أسرت كل شاعر وناثر . وحقيقة الموت تشكل طرفاً ، أو هكذا نفترض ، أساسياً من خبرة الشاعر الروحية . وهو وحده ، كفنان ، قادر على إضاءتها ، على معرفة جوهرها كفعل ، وسلخ هذا الجوهر من قشرة «الكلمة» المستهلكة . فما الذي فعله أدونيس ؟ وكيف استجاب السياب ؟



أدونيس حاول ، كرجل صنعة ماهر ، أن يحيل المجرد ، غير المحسوس ، الى مجسد ومحسوس . وهذه خطوة الشعر الحديث الأولى . فالموت يراه الشاعر في طريقه ، في القصيدة الأولى . وفي الثانية ، نراه معاً يصعد في درج . وفي الثالثة ، يبقى عصياً على التقاط الحواس . ولكننا نشعر أن هذا التجسد ضرب من الإيهام خدعَتنا به المخيلة اللفظية . فالشاعر يكتفي بالفعل «رأيت» مطمئناً لقناعة أن القارئ سيرى هو الآخر . وسيتوسع معه في رؤية أفكاره ووجهه على هيئة قاطرة تمتد كالضباب . ولكن القارئ لن يتواصل مادامت المخيلة تعتمد الألفاظ لا المشاعر . والمخيلة التي يولدها الذهن لعبة باردة ولا يخدمها حتى منطق داخلي خفي ، إذا ما كان هناك منطق كهذا . فالوجه الذي يشبه قاطرة (!) وهذه القاطرة تشبه بدورها ضباباً (!) أشبه بلعبة ألفاظ مجانية . وما من حداثة ، أو ما بعد حداثة تملك الحق في أن تلجم أي قارئ عن التساؤل الاستنكاري حول معالجة للموت كهذه . حتى لو كان «الموت» أكثر تجسيداً بحيث يبدو في القصيدة الثانية يصعد وينزل درجاً ، ولكن كتفيه ، هكذا اجتهدت المخيلة ، بجع وامرأة حين يصعد ، وشرر وبقايا مدن مطفأة حين ينزل!

أدونيس ، والكثير من الشعراء العرب ، يتعامل مع «الموت» هنا كـ«لفظة» ، كـ«كلمة سحرية» تعكس ، في أحسن حالاتها ، «فكرة» . تماماً كما يتم التعامل مع مئات «الألفاظ» و«الكلمات السحرية» الأخرى : «الحب» ، «الجسد» ، «الروح» ، «الحرية» ، «الوطن» ، «الثورة» ، «الهدم» ، «التمرد» ، «الرفض» ، «المرأة»... الخ . ولكي يتم استيعاب هذه «الكلمات ـ الأفكار» ، ينوّع عليها باستعمال مهارات الخيال . ولكن هذا الخيال يظل لفظياً ، ليس له جذر في تربة المشاعر ، بل في هلام الذهن وما ينطوي عليه من قدرات الحذق والمهارة والألمعية



والذكاء . وهي جميعاً لا تخرج من دائرة «الاستعارة» في جوهرها التقليدي اللفظي .

في قصيدة أدونيس الثالثة ، وهي من خمسة أبيات ، لا نقع إلا على جملة واحدة تلتقطها الحواس ، البصر والسمع خاصة . ويحتضنها عنصرا الزمان والمكان . جملة تتولد من مشاعر . والمشاعر تكفل لها حسيتها . نكاد نلمس اللون الأحمر ، ونسمع وقع القطرات في زمن اللحظة ، التي نقرأ «دمه يقطر الآن» ولكن للأسف في مفتتح تعد بساطته ويسره بالكثير الذي لا يتحقق . لأن أدونيس لم يكتب النص عن مشاعر مختمرة ناضجة ، تتكفل بنفسها إيجاد تقنياتها ووسائلها البلاغية في التعبير . بل هو ، بفعل الحماس لمفاهيم الحداثة النظرية وما بعدها ، اعتمد هذه التقنيات والمخيلة اللفظية أساساً يطمع أن يخلق عبرها وبواسطتها مشاعر مختمرة ناضجة . ولذلك انصرف ، بارداً ، الى الاستعارات الذهنية المتراكمة العاجزة عن توليد مشاعر أو دلالة : «وردة الفضاء» ، «حروف النحاس» ، «كلمات الحديد» ، «موعظة الكيمياء» ، «موت أوهامنا» ، «سجادة السماء» . كل هذا في أربعة أبيات قصيرة لم تستطع أن تستثير من مشهد الميت حتى مشاعر مفتعلة . هذه قوى عضلية في المفردات والاستعارات والإيقاع والتقفية . وينسحب هذا المعنى العضلي لماوراء الصوت ، الى ما يفترض أن يكون مخيلة ومشاعر ودلالات وخبرات .

أدونيس لم يحدق في «الموت» كفعل حقيقي ، ولم يمنحنا بالتالي ثمرة تأمله . إنه اكتفى بالموت كلفظة . حدّق فيها وولد منها محسنات وتنويعات ، وألقاها أمام القارئ ظاناً أنها كفيلة بتوليد خبرة . والقوى العضلية لا تولد خبرة روحية حتى لو جنح الخيال الى حدود المستحيل .

الخيال جميل في ذاته . وكذلك شأن المحسنات . والاستعارة الجميلة



ستظل كذلك كفسيفساء على جدار . ولكن لا صلة لها بالتجربة الروحية التي يسعى الشعر والفنون جميعاً الى جلائها والكشف عنها وإيصالها .

قصيدة «في الليل» للسياب تكشف عن «فعل» الموت دون وسيط . ألقى الشاعر قشور كلمة الموت ومشتقاتها وراءه ، وواجه الفعل . لم يستعن بمحسنات لفظية ولا بقوى عضلية إضافية لأن التجربة الروحية أكثر من ناضجة . وهي أكثر من قادرة ، بالتالي ، على توفير كل الوسائل والتقنيات .

إن هذه التجربة قد دخلت مرحلة التصور الفعلي في مرحلة جد مبكرة تعود الى عام ١٩٤٦ . يكتب السياب في إحدى رسائله للشواف عن حلم مريع من أحلامه ، حيث يرى نفسه يرقد في قبر : «ضباب شفيف ترقص فيه مقبرة القرية ، كأنها فوق جناح جريح ، ينفضه الشوق الى موضع خلال التلال ، ثم يركن الرقص الى سكون كئيب يحتضنه الغبش الحزين ، وهناك عند السدرة النائمة قبر مستوحد غريب رأيت أني راقد فيه تحت الحصى والتراب في ظلمة بلهاء ، ما أسعفها لون من الألوان ، يكاد ثقل الثرى يخنقني خنقاً ، لكنني من برجي الدامس أستشرف الدنيا يدغدغها الربيع الباكر ، فأبصر الأوراق تنمو بطيئاً بطيئاً ، والبراعم تتثاءب كسلى عن الزهر الأبيض وعن ألوان لا تحصى ، والعروق دافئة ، يسيل فيها ماء الشباب تزحم جوف الثرى ، فأهتف من أعماق اللحد البارد : رباه ، أفي الربيع النضير يطويني القبر ؟!» .

هذا المشهد الحلمي تجد ملامح منه في قصائد للسياب عديدة ، ولكنه في قصيدة «في الليل» يكتمل في أجلى وضوحه الشعري . مشهد بصري غاية في البساطة ، تلتقطه بصيرة الشاعر من داخل الغرفة . صمت يعمق سطوته باب موصد وستائر مرخاة . حتى ليظن الشاعر أن طريقاً ربما يتنصت من الخارج له ويترصد به . وعلى الباب معلقةً بمسمار ، ثياب



الشاعر الذي ينهشه المرض والوحدة ، صامتة هي الأخرى وسوداء تشبه فزّاعة بستان . ولشدة وطأة الصمت في الباب المغلق حتى ليكاد يجعل الثياب تتنفس وتنطق . بل ها هي تتنفس بالفعل وتنطق هامسة بكيان الشاعر الذي يرقب جافلاً : «لم يبق صديق/ ليزورك في الليل الكابي»! ما أشد فاعلية هذا المشهد ، في لحظة النطق هذه ، في الانتقال الباطني من اللحظات الآنية ، لحظات الزمان والمكان داخل غرفة المستشفى ، الى اللحظة الأبدية ، لحظة الموت أو ما يشبه الموت ، التي لا تنتسب لزمان أو مكان .

ولأن السياب شاعر عظيم لم يغفل مواصلة التمسك بالحسي والبصري . فها هو يلبس ثيابه ويدخل مملكة الموتى . وهناك ينشغل ، كما ينشغل الأحياء بالحياة ، بما في عالم الموتى من مشاهد وأحاديث .

إن قصيدة «في الليل» تذكر بأجواء قصص «أدگار آلن پو» الموسوس من الموت . وبين الشاعرين أكثر من نقطة لقاء ، عرضت لها في فصل خاص من هذا الكتاب .



٣

كتبت قصائد قبل مرحلة النشر شديدة التأثر بالسياب . ولكنه كان تأثراً شكلياً لا قيمة له . إلا أن السياب تسرب للجذور . وهذا ما كان ، ومازال ، يعزز بي الطمأنينة تجاه تجربتي الشعرية الشخصية . فإن من صلبت فيه جذور «العربية» وتشربت وجدانه ، ومن صلبت فيه جذور مؤثرات تجربة روحية كتجربة السياب ، لا يخشى عليه كثيراً من سحر الخيال الذهني واللفظي الذي أعطت له «الحداثة» وما بعدها أكثر من تبرير . خاصة ونحن مورطون جميعاً ، نحن الشعراء العرب ، بتيار «حداثة» شعرية ، دون أن ننتسب كبشر لحياة حديثة ، بالمعنى الغربي للحالتين . وموقعنا هذا إشكالي وملتبس . ليس يسيراً على أحدنا ، خاصة في المراحل الشابة الأولى ، من أن يكون ذا مناعة من الوقوع ضحية هذا الإشكال والالتباس . خاصة وأن هذا ليس حالة عارضة طارئة ، بل هو واقع ممتد وسياق سائد تمتد له جذور غير خفية في الشعر العربي تصل الجاهلية ، كما رأينا في الحديث الأول من هذا الكتاب .



السياب ، إذن ، وجد لدي استعداداً بالطبع ، للإصغاء للتجربة الروحية . لذلك اللحن الخفي الذي يولد المضطرب الروحي ، مضطرب الأضداد ، وللمجسات الداخلية ، للحيوان الرابض في أعماقنا المجهولة . واستعداداً لإدراك أن هذه التجربة هي التي تبتدع وتوفر ، من داخل اللغة وداخل الشكل وداخل البنية ، تقنيات تتجسد فيها لتكون مرنية ومسموعة ومدركة . ولا يمكن أن يكون العكس صحيحاً . أي أن ابتداع وتوفير تقنيات ومغامرات شكلية ، دون أن تكون متولدة عن وعي أو عن غير وعي من المشاعر الناضجة ، لن تكون إلا نتاج ذهن وذكاء محض .

كان السياب ، في كثير من قصائده مصوتاً ، طناناً ، مأسوراً لقوة الألفاظ . وكان هذا الميل لديه ذا نزعة تقليدية . تكاد تشف خلالها القصيدة العربية العمودية ، في المفردات ، في حدة إيقاع البيت ، في سطوة القافية المملة غير المفاجئة . إنها ببساطة خصائص لم تتسرب إليها الألوان التي أشاعتها «مابعد الحداثة» الشعرية ، والتي لا تخرج عن الصبغة الشكلية . ولم أكن غافلاً عن ذلك . كان هذا مأخذاً على السياب . ولم يكن مقتلاً . فهو شاعر ريادة للحداثة . ولا بأس من عثرات الشكل مادام الجديد المذهل فيه يتعين في هذا الانصراف ، الذي لا نظير له في شعرنا العربي ، الى تجربة الداخل الفريدة .

لقد ذهب السياب بعيداً في إعطاء النزعة القلبية جوهراً شعرياً . ومنح الشعر العربي ما منحه «فاگنر» للموسيقى الغربية ، ملخصاً في دعواه بأن الرموز الفعلية هي تلك التي تتولد من القلب صعوداً الى الرأس ، لا العكس . وما يتولد أو يستخلص من الرأس نزولاً ، إذا ما زُعم ذلك ، فهو ليس رمزاً ، بل رمزية اعتباطية . أو هو «تقليد للرمز» . لأن الرمز ليس معادلاً ذهنياً In-tellectuale Counter على الإطلاق . الأفكار وحدها هي المعادلات الذهنية .



أما الرمز فهو معادل شعوري وعاطفي Emotional Counter ، لا يمثل الحقائق الداخلية للكائن البشري فحسب ، بل هو هذه الحقائق ذاتها . وهذا ما تدركه وتتلمسه في كل مفردات عالم السياب الداخلي ، في كل أشياء وأحياء وملموسات مملكته السفلى التي رصدتها في فصل سابق .

إنها ليست أفكاراً ، فالسياب لا يعنى ، في قصائده التي تنتسب إليه كلية ، بالأفكار . وليست معادلات ذهنية ، بل رموزاً ، بالمعنى الذي نفهم فيه الرموز كحقائق داخلية .

كان علي ، من أجل هذه الحقائق الداخلية ، أن أهمل وأغض طرفاً عن القشور الخارجية ، والقصور الشكلي . فما قيمة ذلك قياساً للثروة الجديدة التي بين يدي ، ويدي التجربة الشعرية الحديثة!

ولكن المؤسف أن السياق الشعري والنقدي السائد لا يرى ما أرى . إنه غير متحمس لما «يتولد من القلب صعوداً» ، بل مأخوذ بما «يتولد من الرأس نزولاً» . لأن «الحداثة» التي جاءت على عكاز ، بفعل بعد المسافة الزمنية والمكانية ، من الغرب إلينا ، توهم بهذا المنحى . فهي تنكر بركان المشاعر الغامض . وتفضل عليه معادلات الذهن بحجة أنها وحدها القادرة ، بالوسائل الميكانيكية ، أو بالصدمة ، أو بالهلوسة اللاواعية ، أو التشظي ، على استثارة ذلك البركان . ومن هنا وفدت مفردة «البنية» وطغت وحلت محل التجربة الروحية . وأصبح السياب ، بهذا المعنى عاطفياً ، ولا حداثة فيه .

ولكن ، إذا كانت الانتباهة الى السياب على هذا القدر من الحماس ، فلِمَ هذه الاستجابة لرياح أدونيس الجديدة ؟

في «أغاني مهيار الدمشقي» الذي وصلني متأخراً كما أشرتُ سابقاً ، كان صوت أدونيس يتسرب إلي تحت ظل بضعة قصائد شُددت لها جاءت



تالية لذلك الديوان الفاتن بغنائيته . كنت لا أنظر إليه إلا شظايا من القصائد الطويلة التالية : «الصقر» ، «مرآة الطريق وتاريخ الغصون» ، «هذا هو اسمي» ، «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» .

كان أدونيس فيهن عالياً ، بل شاهقاً . كنت أنشد «هذا هو اسمي» كما أنشد ملحمة تجري أحداثها في أقاليم الباطن . يعينني على هذا الإنشاد الحماس لعربية أدونيس . فجملته ملء الفم . تحس بمذاقها غنياً دسماً على الشفتين . مشبعة بوجدان عربي . بوجدان من أحب هذه اللغة ورعى صباه الأول في حقولها . تكشف عن هذا بُنيتها من الإشارة الأولى ، من الإيصات الأول :

«هدأت فوق وجهيَ بينَ الفريسة والفارسِ الرماحُ
جسدي يتدحرجُ والموتُ حوذيُّه والرياحُ
جثثٌ تتدلى ومرثيةٌ ، وكأن النهار
حجرٌ يثقب الحياةْ...»

ليس غريباً أن تقع على كثير من دعاة «مابعد الحداثة» الشعرية والمتحمسين لشعر ومواقف أدونيس النظرية ممن لا يُحسن قراءة هذا المفتتح ، أو لا يحسن إدراك بنيته الإعرابية ، ومعناه بالتالي . وليس غريباً أن تقع ، بين هؤلاء المتحمسين ، على من يأخذ على أدونيس لغته هذه باعتبارها لغة تراثية تقليدية ، هكذا! لأنها ، ببساطة ، تخلو من هجنة اللغة التي تولدت تحت رعاية لغة الترجمة . والتي أصبحت من أبرز خصائص العربية الحديثة ، أو العربية الطليعية ، أو عربية مابعد الحداثة .

كان أدونيس مقرباً لي بفعل هذه اللغة الشعرية المشبعة ، وجدانياً ، بالموروث . بغض النظر عن مقدار ثقل حداثته ومداها داخل شعره أو فكره .



فالحداثة ظلت ، بالنسبة لي ، صفة نسبة للعصر الحديث ، وليست معيار قيمة ، أحدد عبرها الجودة والرداءة . وكان أدونيس مقرباً أيضاً بفعل قدرته الباهرة على توليد اللحن من الأوزان العربية :

«ماحياً كل حكمةٍ هذه ناريَ
لم تبقَ آية ، دميَ الأيةُ
هذا بدئي
دخلتُ الى حوضكِ أرض تدور حولي أعضاؤك
نيلٌ يجري طفونا ترسبنا تقاطعتِ في دمي قطعتُ
صدركِ أمواجيَ انصهرتِ لنبدأ : نسي الحبُ شفرةَ الليل ، هل
أصرخ أن الطوفان يأتي...»

هذا صيغة لحنيّة لبحر «الخفيف» التقليدي .

إن هاتين الخصيصتين ، واللتين ترعيان في حقل «الشكل» ، جوهريتان في خبرة الشاعر الروحية . خبرة الحقيقة الداخلية . فالقصائد المطولة التي ذكرتها والتي شكلت ذروة تطور أدونيس الشعري عند أواسط ونهاية الستينات لم تكن تخلو من ذهنية «أغاني مهيار» . كما أن «أغاني مهيار» الذي سبقهن لم يكن يخلو من قلبيتهن وتجربتهن الروحية . فلنقرأ شيئاً من «أغاني مهيار» :

«النخيل انحنى
والنهارُ انحنى والمساءْ ـ
إنه مقبلٌ ، إنه مثلُنا ،
غير أن السماءْ



رفعت باسمه سقفها الممطرا
ودَنَتْ كي تدلّي
وجهَه ، فوقنا ، جرساً أخضرا »

إن هذا الإقبال السحري والاستقبال له ليذكرني بقصيدة للشاعر « ازرا باوند » بعنوان « العودة The Rturn » ، يقول مطلعها :

"See, they return; ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,
The trouble in the pace and the uncertain
Wavering!...

كان الناقد C.K. Stead[1] شغوفاً بحركتها المترددة ، غير اليقينية ، نصف اليقظة ، نصف الحالمة . وبهذا العرض الذي يخفي المناسبة ، على أن الأبيات تتحرك بصورة مؤقتة وبمهابة كما لو أنها تتحرك الى الأمام ثم تنسحب ، وكما لو أنها آلهة تقبل بأجنحة الروع ، منيعة . والقارئ حر في تمثلها : أهي قوة الشعر فقدت وها هي تستعاد . أم هي قوة روحية في تربة محلية استبعدت وها هي تعود الآن ، أم هي قوة الفرد الداخلية وقد أهملت وها هي تشفى ثانية... الخ . القارئ أمامها حر في خياراته . ولكن القصيدة يمكن أن تُفهم ، بصورة قاطعة ، على أنها هي ذاتها .

وهذه الكلمات تصح على قصيدة أدونيس المرئية المحسوسة ، دون أن تعكر صفاءها تجريدات الاستعارات الذهنية . إنها موسيقى بصرية عمادها المقبل الغامض الجليل . نعرف ذلك بفعل انحناءة النخيل والنهار والمساء . ونحن أجلاء أيضاً ، لأنه مثلنا ، بفارق أن السماء رفعت سقفها



الممطر باسمه ودنت منا كي تدلي فوقنا جرساً أخضر ، لم يكن غير وجهه . وهذا المشهد تبعث فيه السحرَ قدرةُ أدونيس على توليد اللحن المتهادي خالق الحركة .

ولكن الذي حدث أن أدونيس المنقسم على نفسه بين جناحي : «الخبرة الروحية» و«خبرة التقنية» . بين «المذهب البغدادي» و«المذهب الشامي» ، لم يستطع إلا ان ينتصر للثاني بفعل شاغل «الحداثة» التي كان مسحوراً بها . والحداثة هذه ليست «حداثة» الأدب الغربي إن أردنا الدقة في المصطلح والتاريخ ، بل هي «ما بعد حداثته» التي بدأت عملياً في الغرب في الخمسينيات والستينيات . وهذه الـ «ما بعد حداثة» ، التي وجدت معادلها النقدي في «التفكيكية» شديدة الحماس لسطح النص ، فاقدة الثقة بدلالة المفردة وبدلالة النص من ورائها ، تياهة بالتجزؤ والتشظي .

ان جذل ادونيس والنسبة الكبرى من شعراء ونقاد المرحلة بهذه الحداثة التي تحمل ، عملياً ، خصائص «ما بعد الحداثة» ، أجهز ، مع الأيام ، على تلك الجذوة في النص الشعري . وانتصر بأجنحة الخيال لقوة الذهن وللقوى العضلية في الصورة والموسيقى والبنية اللغوية . والتقى في السر ، وهي نقطة اللقاء الأخطر ، بأكثر ما ينطوي عليه الموروث الشعري والنقدي العربي من تهيام بالصنعة والشكل واللفظية .

ولكن هذا الجذل مكابر ، باسم حداثته ، على الحوار والإصغاء . ميال الى الالغاء والاتهام بالتخلف والادراك القاصر لمتطلبات العصر الحديث . ولا يحب ان يلتفت الى حقيقة ان «حداثته» التي لا تعتمد قاعدة روحية ما هي الا قناع من أقنعة «صناعة الأدب» العربي «وما أبعد الصناعة عن الحياة»[٢] ، وقناع من أقنعة اللفظية العربية التي هيمنت على مسار الشعر العربي والنقد العربي طيلة عصور .



حدث لمرات ، وأنا أنشد «هذا هو اسمي» القصيدة ، أن أتوقف جافلاً مرتاباً على صياغات بيانية تثير بي أكثر من تساؤل : الا تبدو هذه المواقف اليقينية ذات صبغة ايديولوجية ؟ كيف يحدث أن يختلق شاعر من ذاته كياناً متعالياً ، خاصة حين تنسحق الحياة المحيطة بأشيائها وبشرها تحت عجلة تشبه اقداراً عمياء ؟ كيف يتولد كل هذا اليقين ؟ كيف يصح ان يبتذل الشاعر ثياب بشريته ليصبح نبياً ؟ أو يصبح «لغم حضارة» ذا قدرة سحرية على التغيير ؟ كيف يصح ان يصبح الشاعر نبياً بالعرف فيصبح شعراء أمة أنبياء كلهم ؟ كيف يصح ذلك إن لم يكن بفعل الصنعة ؟ لا صنعة اللفظ وحده ، بل صنعة القيم والأعراف ؟ كيف لا يطوي الشاعر بين جوانحه خطيئة ؟ كيف لا يغتني بمشاعر الذنب ويناشد من أجل الغفران ؟ كيف لا يشغله الإنشاد حول ضعفه وزواله ، لا حول جبروته وأبديته ؟ ومن أين تتوالد هذه الدعاوى البطولية النبوية في أمة تتآكل وتتفسخ ؟ ولِمَ كل أصداء المتنبي هذه ولا صدى واحداً لأبي نواس أو أبي العلاء ؟!

ان قدرة أدونيس السحرية على التغيير جعلتني أتوقف عن الانشاد واتساءل : هذه مهمة قائد لا مهمة آلة موسيقية مفرطة الحساسية[٢] . وكنت على يقين ، دائماً ، من أن أدونيس شاعر ، لكنه يطل عليّ قائداً أو نبياً مبشراً من رحم حضارة لا وجود لها ، أو حضارة لا ينتسب إليها . واستعنت بإطلالات سابقة ، ولكن مواربة ، يكشف فيها اللثام عن الداعية العقائدي . ثم سرعان ما تداعت هذه الاطلالات بصورة اكثر مباشرة وبياناً في السنوات التالية .

تجردت اللغة التي أحببتها من خبرة الروح وتصلبت . ونشف الايقاع من فيض اللحن الذي اعتدت الاصغاء إليه عند القراءة . وكنت أعرف ان هذه الصيغة للشاعر الزعيم ، أو الشاعر البطل كانت قائمة ولكن في عالم غير



عالمنا وزمن غير زمننا . كان الشاعر الرومانتيكي في أوروبا القرن التاسع عشر يرى نفسه وريثاً لـ «بروميثيوس» ، بطلاً اختارته الاقدار ليقدم للناس منافع عظيمة ، رغم رفض هؤلاء أو انكارهم له . وهو بفعل هذين العاملين تتلبسه عذابات القائد السياسي أو النبي[٤] . ولكن أدونيس لا ينتسب شأن شيللي ، هوكو ، بايرون الى أوروبا القرن الرومانتيكي . ولقد كفاه شرّ هذه المهمة زعماء وقادة عقائديون وسياسيون لا يحصيهم عدد في زماننا العربي البائس الحزين ، فرضوا أنفسهم على المرحلة والناس كمخلّصين وأنبياء رسالة . وكان عليه أن يعمّق رسالة «الشاعر» فيه كخبرة روحية ، فردية ، لا تتوقف عن الاضاءة فوق الطرق التي يشرد عليها الجميع . تضيء دواخل الحكام والمحكومين ، دعاة الزعامة والمزعومين ، أرباب العقائد وعبيدها ، الله والشيطان . ان دورَ الشاعر فريد ، في بساطة عزلته وعمقها . العزلة التي تمنحه القدرة الرائية والاطلالة العارفة على المشهد الانساني : الذي يتضمن الجميع ويتضمن ذاته أيضاً . العزلة التي تمكنه من الانفصال عن شخصه ، ومراقبته : كائناً زائلاً وسط كائنات زائلة .

ان موهبةً كموهبة أدونيس كان يمكن لها أن تدفعه بهذا الاتجاه ، لولا عوامل بدت له اكثر جاذبية ، ذات جذور في الداخل ، أو محفزّات في الخارج . هناك اكثر من اشارة في قصائده الأولى تشي بغريزة «النبوة» والتفرد بمعرفة «الحقيقة» :

«عرفت : دمي رحم للزمانِ
وفي شفتيَّ مخاض الحقيقة»
«... ما في شرايينيَ غير اليقينْ»
«الأشياء... ترسم لي أغنياتي/ بلهيبِ النبوّة»

(قصائد أولى)



ثم تفيض هذه الاشارات منذ «أغاني مهيار» . ولأن جذوة شعره تصل مدى رائعاً في النصف الثاني من عقد الستينيات ، تغيم هذه الاشارات في ضباب قواه الملحمية الضاجة الهادرة فلا تبين . ثم سرعان ما تعود محتلة كل مساحة شعره ، حتى السنوات المتأخرة .

هذه الاشارات تمدها انساغ داخلية خفية دفينة ، دون شك . منها النشأة في مناخ ديني . الذكاء الفطري الحاد . الموروث الشعري العربي الذي رعته «المدرسة الشامية» في أصوات أبي تمام والمتنبي خاصة . ثم الانتماء الحزبي المبكر الذي يؤسس في الاعماق احساساً يقينياً بالعقيدة ، خاصة العقيدة التي تعتمد بعداً تاريخياً يمتزج الواقع فيه بالاسطورة ، الحقيقة بالخيال ، كالعقيدة القومية السورية . وكان أدونيس الشاب شديد الحماس لها ، متوهج المشاعر فيها . تلمس ذلك لمس اليد في قصائده المبكرة : «قالت الأرض» ، وما تبقى من «قصائد أولى» .

وهناك عوامل خارجية تعزز نمو هذه الفطرة تتصدرها الإقامة والفاعلية في مدينة كـ «بيروت» ، تحتضنها ثقافة حضارة وافدة كالثقافة الفرنسية .

الثقافة الفرنسية ، مثل عاصمتها «باريس» ، ثقافة أضواء . تميل الى الشوارع خارج الجدران . تحب المناكدة واستثارة الخلاف في المقهى . مدينة أغواء للجماعة في أن تتفرد في مجموعات . تعجب بنفسها اذا ما توزعت موضاتٍ وموجات ومذاهب ومدارس . وهذه الموضات «الايزمية» لا تميل الى النَفَس الطويل وغير صبورة . فهي تبدأ من آخر الخيط ، متطرفة ونهائية . وهذا التطرف المتعجل الذي ينطوي على شيء من التعالي ومن ردود الأفعال الحادة بفعل الحساسية ينعكس على لغتها . بل تتشربه اللغة ، حتى تصبح ، كمادة حية ، ذات قابلية على التأثير بذات الاتجاه . ولقد تابعتُ فاعليتها هذه على متعلميها ، لا كأفراد فقط ، بل كثقافات في بلادنا



العربية الواسعة . فلم أدهش ، بعد أن تعرفت على انعكاساتها في الثقافة البيروتية ، الأدبية بصورة خاصة في الستينيات ، من أن أجد انعكاسات مماثلة في الثقافة الأدبية المغربية في الثمانينيات والتسعينيات . على أن بيروت كانت تتمتع بأكثر من فضيلة ، في عمق موروثها الثقافي العربي الحديث ، وحريتها السياسية التي تحسد عليها ، وان الستينيات لم تكن بالسوء الذي أثقل كاهل حياتنا العربية في العقدين الأخيرين . لأن هذا السوء الاجتماعي والسياسي والثقافي ، لا يجعل من تأثير الثقافة الفرنسية مجرد مداعبات خارجية مفسدة وعلى شيء من الطيش ، بل تأثيراً مدمراً ومشوهاً .

ويكفي أن تقلّب النصوص المترجمة عن هذه الثقافة ، في مادة نقد الشعر أو الفكر ، ولقد اخترت هاتين بفعل قابليتهما على اللعب الذهني والاحتيال ، لتجد الأعاجيب . ان النصوص المترجمة ليست إلا مفتاحاً لطوفان النصوص المكتوبة في العربية ، والتي تتزاحم داخل أوراق الصحف والمجلات وكتب دور النشر اليوم .

ان نسبة عددية متميزة من أجيال العقود الأخيرة من مثقفي الحقول الانسانية (أدب . فن . سياسة) لا يتمتعون ، بحكم الظرف المنهار ، بعلاقة صحية مع مصادر معرفتهم ، وبالتالي مع الكتابة كمادة تواصل مع الذات ومع الآخر . ولذلك يجدون اكثر من إغواء واستهواء في الظواهر الخارجية للثقافة الفرنسية والاميركية في مراحلها المتأخرة . لأنها تختصر الزمن وتعطيهم ثمار «ما بعد حداثتها» على ورق رخيص . وأبناء هذه المرحلة لا يملكون زمناً يطمئنون اليه ، ولا ثقة يعولون عليها ، ولا آمالاً تمنحهم الصبر والسلوان . لأن ملكية كل هذه العناصر لو توفرت ، ستدفعهم ، بحكم وعيهم لطبيعة مرحلتهم ، للعودة الى جذور الحداثة الغربية الأولى ، والاستغراق فيها ، وقد فصلنا عنها زمن تجاوز قروناً ثلاثة . ولكن من أين للمتعجل على



منحدر طول النفَس هذا! خاصة وأن مرحلة التمزق تمعن في سحق «فرادة» الإنسان ، وليدة العقلنة والنضج الجماعي ، وتستبدله بـ «الأنا» الفارغة المتضخمة . أنه متعجل للانجاز ، بغض النظر عن قيمة هذا الانجاز . فاذا سألت شاعراً سارع في الحديث عن اضافته في بنية النص الشعري أو رساماً تحدث عن اضافته في التقنية ، أو موسيقياً عن اضافته وتراً أو أوتاراً ، أو ناقداً تحدث عن اضافته في المصطلح والمنهج التفكيكي .

ومازلت أذكر ، في أيام صحبتي لأدونيس في بيروت ٦٩ ـ ١٩٧٢ ، الحاحه على ضرورة «الجديد» الذي يوفره النص الشعري : «هذا نص ضعيف ، وقد يكون رديئاً . انني اتفق معك . ولكنه جاء بجديد لم يقله أحد قبله» .

وكنت أعجب من هذه القيمة المستقلة في ذاتها للجديد! القيمة التي لا تغذي الروح بالخبرة والوعي بمزيد من الاضاءة .

لم يكن أدونيس ، طبعاً ، يندرج ضمن هذه النسبة العددية من أبناء الستينيات والسبعينيات وما تلاها . فهو موهبة استثنائية ، وينتسب لجيل اكثر عافية . وثقافته الفرنسية تحتضنها ثقافة عربية أوسع وأعمق جذوراً . ولكنه يظل ابن بيروت عاصمة الثقافة الفرنسية آنذاك ، وعروسة حداثتها ، أو ما بعد حداثتها . (راجع بشأن الفرنسية ومابعد الحداثة الفصل الأول) .

هناك عامل حاسم آخر وجد صدى في استعدادات أدونيس الجاهزة ، هو حرب حزيران وما تلاها . فقد منحته فضيحة «الهزيمة» فرصة وشجاعة ان يكشف عن عورة هذه الأمة بفعل اضاءة «معرفته للحقيقة» و«يقينيته» ومسؤوليته كصاحب رسالة بين قطيع لا يعي ، وصاحب «نبوة» «أنكرته كل قبيلة» .



وذاك الحماس الذي ألّب الجميع ، كتّاباً وشعراء بصورة خاصة وأيقظ فيهم النزعة الهجائية القديمة وبعث قدر « النبوة » ، وبرق « الرؤيا » ، وهي تعلو على رؤية الحقيقة ، لم يتوفر لدى أحد بالتوازن والصلابة التي توفر فيها لدى أدونيس . فالتربية الدينية ، والثقافة الفرنسية ، وبيروت ، والموروث الشعري المتمثل بالمتنبي ، الذي سينجز فيه آخر وانضج ـ كما يعتقد هو ـ كتبه الشعرية فيما بعد ، يضاف لذلك « أنا » على درجة عالية من الانجذاب لذاتها ، كل هذه العوامل رشّحت « أدونيس » لدور لا يليق بشاعر على هذا القدر من الموهبة : ليصبح شاعر عقيدة تتولد من جوهر الشعر وهذا أخطر ما فيها .لأنها ستفرغ جوهر الشعر من أعمق ما ينطوي عليه وهو « الحرية » . وتحيله الى اندفاعه ذهنية تأسرها المفارقات اللغوية ، والبيانات التقريرية ، ولوازم العقيدة الجديدة ، وأوهام المهمات الصعبة .

أعطته الهزيمة مفتاحاً لطريق منفرد قاده الى مرتفع يطل منه على الأمة التي « رفعت فخذها راية » . هاتفاً بصيغ ومرصعات رسالته تحيط بها هالة « الداعية » الذي يحمل رسالة واضحة جلية للهدم والبناء . وتقتضي منه دعوته ان يكاشف ويُخاطب ويقرر بلغة تفترض جماهيراً ، وهدفاً غائباً .

في إجابته لاستفتاء أجرته مجلة « الكرمل » بعنوان « لماذا تكتب ؟ » (عدد ١٦ عام ١٩٨٥) يقول أدونيس : « اكتب لأدوّن ما قاله الله ولم يكتبه » . وهذه المهمة الباطنية تلائم باطنية شعر لا يكترث لمهام اخلاقية واجتماعية وسياسية ذات صبغة يقينية ، عقائدية . ولكن الشاعر العربي في أدونيس يضيق بهذا الباطن ، ويطمع بمباهج الزعامة والقيادة التي تخرج للناس على هيئة « شاعر » . وفي هذا الطمع اكثر من ثقل للموروث ، الذي يحتفظ للشاعر بمكانة داخل القبيلة خاصة ، تكاد تكون ذات مسحة مقدسة .



ان ادونيس لم يؤخذ ، طيلة حياته الشعرية ، بنموذج كأبي نواس وأبي العلاء . بل استغرقه نموذج المتنبي وأبي تمام . وفي هذا الاستغراق اكثر من معنى . لا يتصل بطبيعة «الأنا» لديه وحدها ، بل بالطبيعة «التقليدية» لـ «ما بعد الحداثية» . وسنتحدث عن هذا الجانب في حينه .

ان تلك «الأنا» العربية لا تخلو من جوهر بدوي يغذيها من الموروث أبو الطيب المتنبي . في حين يغذي أبو تمام الجانب الآخر في الطبيعة الأدونيسية ، هو الانجذاب الى الجديد ، بأي ثمن ، والى الثورة الحداثية (ما بعد الحداثية) .

لم يوفر شاعر معاصر ، داخل دائرة الشعر ، أعداءً وأنصاراً كما وفّر أدونيس . لأنه رجل «دعوة» خارج النص الشعري الذي استحال وسيلة لا غاية بين يديه . اصبح النص وعاء تساؤلات تنطوي على اجابات حاسمة ، كلاهما ذهني ومباشر :

«... احتضن العصر الذي يأتي وأمشي
جامحاً ، مشيةَ ربّان ، واختط بلادي ،
اصعدوا فيها الى أعلى ذراها
اهبطوا فيها الى أغوارها
لن تروا خوفاً ولا قيداً ـ كأن الطير غصنٌ
حلمٌ ؟
أُعطي لمن يأتون من بعدي أن يفتتحوا هذا الفضاء»

(قصيدة «الوقت»)

انطفاء الشاعر في أدونيس واشتعال الزعيم والداعية يُحوجه الى اللغة المنطقية والخيال المنطقي . حتى لو تشبث بالقشرة الظاهرة من الخيال



الشـعري فلن يبـقى بين يديه غيـر المـفارقات اللغوية وتعـارضاتهـا ، أو ما يسميه هو «التناقض» .

«أتناقض ؟ هذا صحيح
فأنا الآن زرعٌ وبالأمس كنت حصاداً
وأنا بين ماء ونار
وأنا الآن جمر وورد
وأنا الآن شمس وظل
وأنا لست رباً
اتناقض ؟ هذا صحيح...»

(قصيدة «الصحراء»)

الشـاعـر في أدونيس يـريد أن «يتناقض» عن دراية ، والـداعـيـة فـيـه يكتفي بالاعلان عن هذا التناقض . يريد الأول ان يتعارض فيسارع الثاني الى الاعلان عن التعارض . ولذا نجد النص بين يدينا مُسمياً لا فاعلاً . نجد صفة البيان ـ والتقرير عن فكرة «التعارض» و«التناقض» وعن عشرات الأفكار الأخرى ، مثل «الثورة» ، «الهدم» ، «الرفض» ، ولا نجد الكائن البدائي الخفي المتناقض المتعارض . ان مأزق «الداعية» وراء قناع الشاعر لا يجد مخرجاً الا عبر المخيلة الاعتباطية واللعب اللغوي . ولذلك ينتسب ادونيس بكل اندفاعته الى هذا الحقل الرحب الذي لا تلزمه ضوابط ولا حدود ، حقل اللغة والمخيلة الاعتباطية . انه يعتمد مفردة أو جملة يطمع ببناء القصيدة عليهمـا . وليس في هذه التقنية عيب . كثيرون من الشعراء يذهبون هذا المـذهب ، ولكن الخطورة التي يتـعـرض لهـا ادونيس تكمن في أنه بفـعل الايصات المحتدم ، يغفل التداعي العاطفي والدلالي الشعريين لتلك الكلمات



والجمل فتنفصل الكلمات عن دلالاتها وتتباعد . ويظل الشاعر يلاحق أصوات الكلمات متوهماً أنه يكتشف فيها ، أو يولّد منها ، معاني شعرية لا وجود لها .

ماذا يتبقى من هذه الفاعلية المزدوجة : نص يعتمد «استعارة الجملة» الذهنية ، التي تتلاحق وتتراكم ، وتقريرية تسمي ولا تفعل ، تعلن افكاراً ودعاوى قابلة للخلاف والنقض .

في قصيدة «الوقت» وحدها وقعت على قرابة سبعين «استعارة جملة» ؛ على شاكلة : «جسد البحر» ، «مرساة الحنان» ، «كوخ أفكار» ، «سنبلة الوقت» ، «غابات قتال» ، «جرف الغسق» ، «لج العبث» ، «شجر الحب» ، «شجر الموت» ، «خارطة العشب» . وتتزاحم في قصائد اخرى ذات الاستعارة الذهنية ، معززة الطابع الذهني والتقريري لهذه القصائد . فأدونيس يريد ان يوصل للجماهير دعاوى على قدر من الوضوح الذهني ، وهو يسبق هذه الدعاوى بتقديم نفسه مبرأً مما يسيء الافهام وأهلاً للرضا والقبول :

«أحزاني ليست أحزاني
هي جرح ينزف في تاريخ الانسانِ»
(قصيدة «ثمود»)
«ما الذي يقدر ان يفعله الشعر ، ورجلاه قيود
وعلى عينيه أسوار الظلام...»
«بين ان يرتفع الحجاج سيفاً
ليشيد الدولة العظمى ، وتبني لغةُ الحلاج كوخاً
أطرح السيفَ واختار...»



«أخرج الآن الى الشارع حلماً ـ
ان يكون الشعراء
هالةً حول جبين الفقراء » .

(قصيدة «البهلول»)

هذه اجابات حاسمة تتقاسم مجمل قصائده ، منذ «أغاني مهيار الدمشقي» وما قبلها . ولكنها كانت هناك بكراً خرجت بعد عشرة سنوات من مدار القصيدة الغنائية القصيرة الى مدار القصيدة الغنائية الطويلة . ونمت داخلها فتية آسرة ، حتى نفخ فيها «حزيران» الهزيمة تلك الروح المسؤولة التي فجّرت أبعاداً ، كانت تبدو ميتافيزيقية ، ثم أصبحت ، بذات الطابع اللغوي الذهني ، قومية عربية مشربة بحس اجتماعي واضح المعالم .

في حديث بين أدونيس وبين الجمهور تم في «القاهرة» ، سأله أحدهم : إنك لم تكتب قصيدة عن القاهرة ؟ فوعد الشاعر بالايجاب . والسؤال والجواب ينطويان على مغزى . فالجمهور أصبح يعرف أدونيس بصورة أوضح . وأدونيس أصبح لا يخفي هذه المعرفة بنفسه . كلاهما يصرح عن حاجة في النفس لاعطاء الشاعر الكبير دوراً آخر خارج دائرة الشعر . دوراً له ثقله وحضوره في منحدر الحياة العربية . دور الداعية وزعيم الكلام الذي يعزز معنى الأشياء بالكلمة السحرية . فلقد سبق لهذا الداعية ان أرّخ في قصائد طويلة لمعالم مثل :

نيويورك ، المغرب ، البتراء ، اليمن ، باريس ، دمشق . فلم لايؤرخ لـ «القاهرة» ؟ ولقد وفى أدونيس بوعده(٥) .




مكتبة
الفكر الجديد

٤

تبدو تسمية أدونيس بـ «أبي تمام الشعر الجديد» منطقية لشدة القرابة بينهما . ولأن أبا تمام أحد أبرز شعراء المذهب الشامي ، إن لم يكن أبرزهم جميعاً ، فإن المقارنة هنا تمليها الضرورة . لأنها ستقربنا من عدد من المقاربات .

لا أريد أن أتحدث عن تجديد أبي تمام . فلقد اشبع هذا الجانب الدارسون . بل سأكتفي بثمرة اجتهاداتهم التي وضع صياغتها أدونيس في مقدمته النقدية لمختاراته «ديوان الشعر العربي» . وضع هذه الصياغة بصورة مكثفة ، ومشبعة بحماسة أملتها روح القرابة التجديدية بينهما .

يقول أدونيس :

«تكثر في كتب النقد التي تهاجم أبا تمام ، خصوصاً في الموازنة ، عبارات مثل «شعره لا يشبه اشعار الأول ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة» ؛ «زال عن النهج المعروف والسنن المألوف» ؛ «يخرج الى المحال» ؛ «عدل عن المحجة» ، «عدل في شعره



عن مذاهب العرب الى الاستعارات البعيدة المخرجة الكلام الى الخطأ أو الإحالة» : «غرابة مذهبه» .

ومثل هذا النقد يفسر مدى الحدّة في غضب النقاد على أبي تمام ، حتى ليوحي بأنهم كانوا يعتبرون شعره أشبه بوباء يصيب الذهن العربي .

لكن ، اذا كان أبو تمام خرج على عمود الشعر العربي ، فهل خرج على روح الشعر العربي ؟

يتمثل اتجاهه في النقاط الأربع التالية :

١ ـ المعنى غير المألوف .

٢ ـ الغموض .

٣ ـ الصورة الشعرية غير المألوفة .

٤ ـ استخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، أي نقل اللفظ من معناه المعروف ، الى معنى غير معروف» .[٦]

أنني أفضل ، أولاً ، أن أميز بين اختياري لمصطلحي «المذهب البغدادي» و«المذهب الشامي» وبين المصطلح النقدي الشائع «الشعر المحدث» وشعر «المحدثين» . اذ لا علاقة نقدية أعتمدها في هذا الكتاب بينهما . فبينما ينسب أبو نواس الى «المذهب البغدادي» والى «الشعر المحدث» في آن معاً ، أجد في الطرف المقابل شاعراً كأبي تمام ينسب الى ذات «الشعر المحدث» ، في حين ينتسب من جهة أخرى الى «المذهب الشامي» . وكذلك الشأن مع عدد من الشعراء الآخرين .

ان ارتباط «الحداثة» و«الشعر المحدث» بالجانب الشكلي ستفيدني كثيراً في اعتماد المصطلحين الأسبقين : «المذهب البغدادي» و«المذهب الشامي» . لأن «الشعر المحدث» سيبدو ، بصورة من الصور ، متعارضاً مع «المذهب البغدادي» ، الذي لم يؤخذ بالتجربة الشكلية كثيراً ، بمعزل عن



التجربة الروحية ، بل تعامل مع الأولى كتطلع من تطلعات الثانية في البناء اللغوي ، كما سنتبين ذلك من متابعات أدونيس النقدية ذاتها . حتى ليبدو وضع شاعر كأبي نواس الى جانب شاعر كأبي تمام في مسار واحد وداخل دائرة واحدة غير منطقي ومثيراً للالتباس ، الا على اساس ان كلاً منهما مجدد ، ولكن خصّ الأول بتحرير الشعر من «الحياة الجاهزة» في حين خصّ الثاني بتحريره من «الشكل الجاهز» ، كما يرى أدونيس[٧] . وهو رأي محوري في الصياغة الذوقية والابداعية العربية ، تجده يتكرر على لسان أدونيس اكثر من مرة : «... ولئن كان بشار يعبر عن هذا الشك (في ثبات الطريقة الشعرية الموروثة) من ناحية «الشكل» أو «الطريقة» ، بخاصة ، فإن أبا نواس عبّر عنه من ناحية «الموقف» أو «المضمون» ، فأنكر على الشاعر ان يتحدث عن أشياء «لم يرها» أي لم «يشعر بها»[٨] . وما كتابي هذا بجملته الا محاولة أولية لتعرية التباس هذا المحور الذوقي والنقدي وتأثيره السلبي .

ان هذا التوجه لدى أدونيس ولدى كثيرين غيره من شعراء ونقاد ومتذوقي الشعر هو ثمرة قناعة وجدانية وعقلية قديمة . فهناك رغبة ذهنية دائماً بتصور ان الشعر كائن مجرد يعلو على شاعره . ولذا تكون «حداثته» ثمرة اسهامات يحاولها شاعر عبر تجربته الروحية وحدها ، الى جانب شاعر آخر الى جواره يحاولها على النقيض ، عبر تجربته الشكلية . وعبر التجربتين يفتني الشعر المتعالي المجرد بخصيصتي التحرر من «الحياة الجاهزة» و«الشكل الجاهز» ، بغض النظر عن الحاجة لتحديد موقف حاسم ، أولٍ ، ونهائي من شاعر التجربة الروحية المتحرر من «الحياة الجاهزة» . والآخر ابن التجربة الشكلية المتحرر من «الشكل الجاهز» ، لمعرفة أين تكمن حقيقة الشعر . وما هو دور الباحث عن الحقيقة في الشاعر أصلاً . وهل محرر



الشعر من « الشكل الجاهز » شاعر بهذا المعيار وحده! وكيف يمكن ان يحصل ذلك ؟

ان العربية تنفرد بهذه الخصيصة على ما يبدو . وانفرادها أوضح ما تكون عليه في الشعر . ولقد تحدثنا عن هذا في فصل سابق .

ان محرر الشعر من «الشكل الجاهز» هو الشاعر الذي يتمتع بصفة الحداثة . ولقد درج على هذا العرف ، قبل أدونيس ، كل النقاد العرب ، بغض النظر عن حماساتهم المضادة أو المتوافقة ، فكل ما يحيط بكلمة «تجديد» لا يخرج ، بالصورة المباشرة ، عن الابداع الشكلي . حتى «المعنى غير المألوف» ـ وهي النقطة الأولى من النقاط التي تمثل اتجاه أبي تمام التجديدي ـ فلا يتجاوز المعنى المولد من الاستعارة أو الجناس . وأدونيس يشير اشارة اعترافية مواربة سرعان ما تضيع في زحمة متابعة عناصر الجديد الشكلية حين يقول : «هذا اتجاه جديد ، لا شك ، مخالف للطريقة العربية في كتابة الشعر آنذاك ، لكنه اذا كان خروجاً على الطريقة ـ فهو ليس خروجاً على الروح الشعرية العربية ، بل أنه أفق آخر يتفجر منها ويغنيها » .

واذا كان أدونيس يعني ما يعنيه في الجملة الأخيرة ، دون أن تكون وليدة حماس لفظي ، فإنها تعزز موقع الخلاف بيننا وتوضحه لأنني أعتقد أن هذا الخروج (الذي لم يكن خروجاً على الروح الشعرية العربية بل على الطريقة) قد ساهم بأغلاق أفق القصيدة العربية وأطفأ قدرتها على التفجر .

لقد كان تيار «المذهب البغدادي» ، تيار شعر المدينة المتحضرة المزدهية بالكشوفات ، المعنية بالتجربة الشعرية الفردية ، لا بتجربة العرف الشعري ، المأخوذة بالتساؤلات الكبرى بفعل المعارف الجديدة ، لا بـ «الأغراض» الشعرية ، في عنف شبابه ، يحفر مجرى بكورياً في وجه موروث



شكلي لفظي كامل السطوة . وكان يعتمد ، من أجل خلق أشكال جديدة ، على هذه التجربة الروحية الجديدة . لأن الشكل في كل مكان وزمان هو تجسيد عياني للمشاعر والأفكار الفردية . وما ان يتولد دونها حتى يكشف عن مصدره الذهني . فالذهن هو الآخر قادر على الانفراد بإبداع الأشكال والصيغ الفنية . ولكن هذه الأشكال والصيغ ستكون ، بالضرورة ، مفتقدة لأهم عناصر الشعر .

ان أدونيس يتحدث ، في مقدمته النقدية ، عن أبي نواس بصورة جد مختلفة ، لا من حيث مواجهة مفاهيم التجديد بل مفاهيم الشعر المغير ، عن أبي تمام :

«... ديني لنفسي» (لأبي نواس) تعني انقطاع الشاعر الى عالمه الداخلي الخاص ، حيث يضيؤه صوت الأعماق ، ويصير الشعر فاعلية مستقلة عن الخارج وأوضاعه وأخلاقه وعاداته ؛ ويصير مطهراً ، وتعزيةً ، ووسيلة خلاص .

... الحاضر هو وحده ، (لدى أبي نواس) الكثيف ، المليء ، اليقيني . فيه يمتلك الإنسان نفسه ويسيطر ، لأنه يريد ويختار ، وما يريده ويختاره يعوض عن السقوط في المستقبل...

من هنا انفتاح أبي نواس ، وهو الكائن الوقتي المهدد ، على الفرح والسعادة واللذة . تخلص من سراب الذهن المنطقي ، موقناً ان المسألة ليست في ان نهرب ، بل في ان نواجه المجهول ونبقى في مواجهته ، بعمق ورحابة .

... أن شعره هو فن يجعل الزمن كله حاضراً يتطاول ويشع ؛ زمناً ثانياً ، رديفاً آخر للزمن ، هو زمن الهيام والنشوة : الزمن النواسي بامتياز» .

ان هذا الزمن الآخر ، الزمن العمودي ، هو الزمن الذي تبدعه فرادة



الشاعر الكبير بحق . وأدونيس يلتقط هذه الخصيصة النواسية بعفوية ، منتفعاً من حداثة الوعي النقدي والشعري .

ولنراقبه حين ينتقل الحديث الى أبي تمام ، في ذات المقدمة النقدية : « كان الوصف قبل أبي تمام تحديداً حسياً للواقع ، لكنه صار معه خلقاً جديداً للعالم » .

« أبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي . ربما كتب أكثر شعره بفشل كثير ونجاح قليل ، لكنه في كل ما كتب خلاّق ، لا متأرجح يخبط وراء انفعاله . انه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية وعاش يرقص ضمنها ، كما يعبر نيتشه . انه سجين ابداعه... انه قبل كل شيء مسكون بهاجس الفن ، فالشعر عنده ليس أسير الحياة ، بل آسرها ، يكيفها ويختارها ويخلقها على مثال فني خالص...

وهو بهذا كله يمهد للشعر الرمزي والشعر الصافي . انه حد فاصل ، كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة ، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة » .[٩]

ان أبا تمام يستعصي على أدونيس ، كما يبدو ، فلا يمنحه مادة للحديث كما منحها أياه أبو نواس ، ان لغته تتجرد وتغلق ، وتصبح عضلية . لسبب قد يكون أبسط مما يتصور أدونيس ، هو ان الشاعر المسكون بهاجس الفن ، هو شاعر صياغة لا تتجاوز « التغرب والمفاجأة » ، وهما عابرتان . وان فراغ التجربة الروحية من محاولة « تحرير الحياة الجاهزة » لايمنح مادة حية للقارىء ولا للناقد . وان الحماس لـ « التجديد » و« التحديث » تشبه حماس العقائدي الذي ينسى مع الأيام عناصر حماسه واندفاعاته .

ان « تحرير الشكل الجاهز » ، دون تجربة روحية متفردة ، ليس له قيمة



في ذاتها . وهو يفرغ من الدلالة ومن قوة الحياة ، لا النص الشعري وحده ، بل النص النقدي الذي يحاول أن يحيطه بالرعاية . أو على أقل تقدير يجعل هذا النص النقدي ، بفعل شكليته ، صالحاً على كل شاعر مهما اختلف في النوع . فأنت تستطيع ان تقرأ النص النقدي الذي كتبه ادونيس حول أبي تمام وكأنه كُتب حول أبي نواس دون ان تعتورك ريبة أو شك . فأبو نواس مسكون بهاجس الفن ، أيضاً . والشعر عنده ليس أسير حياة ، بل آسرها . الخ . ولكن كم يبدو مستحيلاً أن تقرأ نص أدونيس النقدي حول أبي نواس وكأنه حول أبي تمام!

لسبب بسيط ، هو ان أبا تمام اكتفى «بتحرير الشكل الجاهز» . ولم يتجاوزه الى «تحرير الحياة الجاهزة» داخل النص الشعري . أو قل لم يبدأ أولاً «بتحرير الحياة الجاهزة» في تجربته الشعرية ثم ليحصل على «تحرير الشكل الجاهز» بعد ذلك ، بالضرورة .

ان عملية «الاكتفاء» التي ارتبطت ، مباشرة ، بـ «الحداثة» والتجديد ، في الشعر العربي ، كان لها ، دور تدميري على درجة عالية من السلبية . ففي المرحلة التي بدأت تنضج فيها ملامح حداثة شعرية ، بفعل نمو المدينة والحاضرة والحضارة ، وتكاثف حوار المعرفة التي تعمق في فهم الإنسان ، ويقظة نثرية ذات ملامح عقلانية ، حتى لقد أعطى لها النقاد مصطلحاً تعارفوا عليه هو تيار «المذهب البغدادي» ، أقول : ما ان بدأت هذه الحركة تنضج في ملامح بشار بن برد وأبي نواس وابن الرومي ، حتى شاءت ذات الظروف ان يخرج إليها تيار ردة عاصف في صوت موهبة كبيرة كأبي تمام والمتنبي . تيار يخرج حاملاً بيده سلاح «الحداثة» و«التجديد» اللذين هما قناعان فاتنان من أقنعة الموروث الشكلي واللفظي الذي ميّز الشعر العربي .

يقول الدكتور عمر فروخ : «أما سبب اتساع المذهب الشامي منذ



صدر العصر العباسي فراجع الى ان خصائص الأدب المحدَث (ومعظمها على المذهب البغدادي) كانت شائعة في شعر شعراء اتهموا بالزندقة حيناً وبالشعوبية حيناً آخر... فلما نكب الرشيد البرامكة حدثت ردة الى الحياة البدوية والى خصائص الشعر البدوي (وهذه جانب من المذهب الشامي) . ولما أصرّ الخلفاء والوزراء والأمراء على ان يمدحوا بشعر على المذهب القديم مع الوقوف على الاطلال لم يجد الشعراء المتكسبون بداً من موافقة هؤلاء على هواهم وان لم يكن ذلك رأياً لهم ، كما كان شأن أبي نواس مثلاً . وكذلك كان ثمة شعراء لم يشاؤوا ان يتركوا المذهب البغدادي ولو أدى ذلك الى ان يخيبوا عند الممدوحين ويخسروا دخلهم من المديح بالشعر ، كما كان شأن ابن الرومي »[١٠] .

أبو تمام يحمل خصيصتين تبدوان متعارضتين في مظهرهما الخارجي . ولكن تعارضهما سرعان ما يضمحل وراء الزي الظاهر . الخصيصة الأولى انه يمثل أبرز رموز التجديد الذي «حرر الشكل الجاهز» . والثانية أنه اكبر انعطافة شعرية عززت «القصيدة العربية» بتعزيز قوة «الأغراض» ، وتعزيز «الهوة» التي تفصل تجربة الشاعر الروحية ومشاعره عن النص الشعري . باعتبار ان القصيدة صياغة فنية قائمة بذاتها . عمادها «التغرب والمفاجأة» .

التعارض الظاهر يبطل حين تنحدر الخصيصتان الى مصب واحد هو «صناعة الشعر» أو «صناعة الأدب» عامة . أو في أحسن صيغه الحديثة ، السكنى في «هاجس الفن» .

ولكن هل القرابة بين رأس الحداثة في القرن الثالث الهجري ورأسها في حداثة أيامنا هذه تبدو مقنعة ؟

ان ذكاء أبي تمام وأدونيس لا شك فيهما . وكذلك سعة ثقافتهما ومستوى قدراتهما على الصياغة الشعرية المدهشة . وان هذه العبارة التي



وردت في كتاب حديث عن ابي تمام لتبدو ملائمة تماماً لو أنها قيلت في أدونيس : «فقد وصل بالقصيدة الى غايتها القصوى من حيث التجديد والتماسك ، والبناء بالصور وبالثقافات المتداخلة ، وبالاقتباس ، والرمز ، والاسطورة ، والمثل ، والحوار ، وروح العصر المهاجر من البداوة الى الحضارة» .

ولو تابعنا بعض اللمسات البارزة في شخص أبي تمام وشعره وتطوره ، في نظرة خاطفة ، لوجدناها على مقربة من شخص أدونيس وشعره وتطوره :

فقد كان أبو تمام «قادراً على التأثير فيمن حوله... وصاحب مدرسة» . كما «أنه في وقت مبكر قد القيت في نفسه بذور الثقافة الشيعية» . وفي داخل نصه الشعري اعتاد ان «يرمز الى عدد من الشعراء وما حدث في حياتهم نحو ما نعرفه من تعرضه لامرىء القيس ، والأعشيين ، وطرفة بن العبد ، ولبيد العامري ، وزهير والنابغة ، ومتمم بن نويرة ، وعبيد بن الأبرص ، والحطيئة ، والمرقش... الخ» . «وهناك ظاهرة واضحة في شعره وهي انتفاعه الكثير بالامثال العربية وبالحكمة العربية ، بالاضافة الى الاساطير والمعتقدات الشعبية ، فهي من الغزارة بحيث يمكن القول بأنها من المكونات الرنيسية في شعره» . «ثم أنه قد اعتمد ـ بصفة خاصة ـ على ثقافة دينية رحبة» ، الى جانب «انه استوعب ثقافة عصره ، وانه لم يقف عند الجانب الهين منها ، ولكنه حلّق في كل الآفاق ، فشعره يؤكد انه كان مهتماً كل الاهتمام بالجانب الفكري من حضارته» . و«يخلط التجريد اليوناني بعلم الكلام الاسلامي ، بل انه يتخذ من العبارة الأدبية مقياساً منطقياً...» ، «والمعروف ان النقاد أخذوا هذا الجانب الثقافي في شعره» ، «وأن عقله وعلمه فوق شعره» . وهذا يعني غلبة الطابع الذهني في شعره على الطابع المشاعري(١١) .



أضف الى ذلك اهتمام أبي تمام بالتصنيف ، فقد وضع واحدة من أهم المختارات الشعرية في كتاب «الحماسة» ، حتى قال أشهر شرّاحها «التبريزي» : «إن أبا تمام كان في اختياره الحماسة أشعر منه في شعره» .

*

أدونيس ، في شدة قرابته لأبي تمام ، يبدو نائياً عن أبي نواس بذات المقدار ، ان لم يكن على طرف نقيض منه . وليس أدل على ذلك من الاشارات التي تبوح بها كلمات أدونيس التي ذكرتها سابقاً ، حول شعر أبي نواس . «حيث يصير الشعر فاعلية مستقلة عن الخارج وأوضاعه» . وهذه الفاعلية لا تجد لها موقعاً في نصوص أدونيس المعنية بمهمات «رسالة» ذات أهداف وأفكار وغايات خارجية تكاد تكون محددة ، كما أوضحنا في أول هذا الحديث . وهي فاعلية لا استقلال لها عن الخارج وأوضاعه .

والاشارة الى الحاضر اليقيني وحده ، الذي يحصن الشاعر «عن السقوط في المستقبل...» ، تبدو اشارة نقدية تعطيها توهجها حالة الحرمان التي يعاني منها النص الأدونيسي . فهو يعرف طبيعة شعره الذهنية . ويعرف كم تقود هذه الطبيعة الذهنية الى «السقوط في المستقبل» المجرد هو الآخر . ولعلي لم أقرأ لشاعر تتكرر في شعره ونثره الاشارة الى المستقبل والاندفاعة باتجاهه والدعوة إليه والتغني به ، كشعر أدونيس . الا اذا استثنيت شاعراً من أبناء جيلي هو فاضل العزاوي .

ان الشعر الذي يتولد من الذهن ، من فاعلية الذكاء الحادة ، هو شعر «رسالة» عادة . وشعر الرسالة لا يتخلى عن عبادة المستقبل والتغني به .

هناك اشارة ثالثة لشعر أبي نواس ، في انفتاحه على اللذة ، وتخلصه «من سراب الذهن المنطقي» . التي تحسه حتى في هذه الصورة الغنائية :



«وعلي لهب ، ساحر مشتعل في كل ماء »

أو في هذا العنوان لأحد دواوينه :

«احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة»

لأن المتناقض لايعلن تناقضه . والغامض لا يصبح الغموض لديه رسالة يبشر بها . على العكس ، فالأمر لا يحتاج الى اعلان وتبشير ، داخل النص الشعري ، الا حين يكون هذا النص ذا طبيعة ذهنية .

ان اتجاه ابي تمام الذي يتحدد «بالمعنى غير المألوف» ـ والمعنى هنا ليس وليد تجربة روحية أو مشاعر بالضرورة ، ـ وبالغموض ، والصورة الشعرية غير المألوفة ، وباستخدام الكلمة العربية بطريقة غير مألوفة ، انما يتمركز في محور «التغرب والمفاجأة» ، ومحور الادهاش بسبب انعدام الألفة . وهذه الخصيصة تبدو محورية في شعر أدونيس أيضاً . لا عبر نصه الشعري ـ وهو يكفي للاستدلال على ذلك ـ ، بل عبر نصه النظري أيضاً .

وقبل أن انتهي من حديث المقاربة بين أدونيس وأبي تمام ، كزعيمين بارزين لـ «المذهب الشامي» ، وللشعر المحدث والجديد ، في مرحلتين من زمان الشعر العربي الطويل ، أحب أن انصرف قليلاً الى مقاربة أخيرة لا تمس شخص الشاعرين وشعرهما ، بقدر ما تخص المحيط الشعري المتأثر بهما ، أفراداً كان هذا المحيط أو جماعات .

حين برز أدونيس في الستينيات كصوت شعري أكثر من متميز ، خاصة في مجموعته الشعرية «أغاني مهيار الدمشقي» ، كان القدر قد وفّر له جيلاً من القرّاء متحرقاً للتغيير والتجاوز ، هو الجيل الستيني . ولقد تلقفه كما يتلقف الهشيم النار . ولكن هذا المشهد لم يكن جميلاً وايجابياً كله . بل



على العكس كان يخفي قدراً كبيراً من الفراغ والسطحية واللاجدية ، انعكست بصورة محزنة على طبيعة العلاقة بينهما .

كان شعر ونثر أدونيس ينطوي على ملامح ودعاوى «ما بعد الحداثة» . وكانت هذه الـ «ما بعد حداثة» أيسر على الكثير من أبناء هذا الجيل من جدية «الحداثة» التي سبقتها . وكان نصه مثقلاً ، وجدانياً ، بالعربية وموروثها ، مما سهل عليهم تجاوز مهمة شاقة على المحاججة : فها هو شاعر يحسن استيعاب التراث ، ويقبل إليك على آخر طراز مما أعطته حداثة الغرب وجديده . فلِمَ لا يعبر الجميع ، بمن فيهم أدونيس ، من ضفة الحداثة الى الضفة التي تليها ، على هذا المركب الأدونيسي الآسر ، خاصة وان الأقدار منحت أدونيس ، أيضاً ، مستقراً لا تُطفأ اضاءته ورحابة صدره وعنفوان حركته الاعلامية ، كـ «بيروت»!

كان أدونيس يوسّع ، مع الأيام ، من قاعدة جماهيريته ، متغافلاً ، وهو الذكي ، عن الفجوات الهشة غير المتماسكة فيها . وكانت هذه الفجوات الهشة غير المتماسكة (مواهب غير حقيقية أملتها الصحافة ، قطيعة كسولة ومكابرة مع التراث ، ركب الموجات الفارغة باسم الجديد... الخ) تتسع هي الأخرى ، بحيث احتلت ، مع الأيام ، كل القاعدة التي يعتمدها أدونيس كشاعر ونظري .

لم تكن قاعدته الحيوية بين أبناء جيله ، بل اعتمدت على جيل كانت الهشاشة جوهرية فيه . ولأن أدونيس لم يكن شاعر عزلة ، ولا من طراز الشعراء الباحثين عن الحقيقة ، أو المنزوين في ركن تأملاتهم ، بل على العكس ، كان حميمياً ومتطلعاً الى المجد ، بقي انصرافه لمتلقيه غير نقدي ، بل منجذباً لنشوة الاعجاب والرضا عن النفس . لم يتكاشف ، لا مع النفس ولا مع الآخر ، بأن هذه العلاقة بين الشاعر وقارئه مبنية على فراغ . وان كل



هذا الذي يكتب ، بدعوى العمق ، لا معنى له . بل هو نتاج ذائقة مسطحة ووعي مسطح وثقافة مسطحة .

ثم انصرف الجيل الستيني الى نوازعه العقائدية التي تجاذبته بين اليسار واليمين وبين اليسار واليسار وبين اليمين واليمين ، أفراداً كسيري الجناح تطاردهم مواهبهم التي لم تسمن من جوع متهمة محتجة . وطلعت أجيال تعكس كالمرايا مراحلها السياسية والاجتماعية والثقافية الهشة . متطلعة ، أكثر من الستينيين ، الى مزيد من أقنعة «ما بعد الحداثة» لتلاحق الزمن بالتوثب والقفزات ، مرتاعة من كل ماله صلة بالتطور الطبيعي وبالبناء وبالعقل . وخرج اليهم من (ينظّر) لهم هذا التواثب وحرق المراحل والتشظي والاستخفاف بالعقل .

وكان هؤلاء جميعاً يجدون في أدونيس الشاعر وأدونيس الناثر محجة للتوافق أو للخلاف . ولا غرابة ان نكتشف ان هذا التوافق وهذا الخلاف هما وجهان لعملة واحدة . وان التمايز بينهما كمي لا نوعي!

ولم يكن ادونيس مضطهداً في كل هذا ومظلوماً . كانت مساهمته فعالة بسبب اعتماده تلك التطلعات الـ «ما بعد حداثية» ، من جهة ، وبسبب هاجسه العقائدي ، هاجس رجل الرسالة والنبوة وهاجس الزعيم ، من جهة أخرى .

ولذلك أصبحت ظاهرته ظاهرة الكثيرين . فهذه لغة العصر لا يحسن فهمها الا القلة . والنص بين يديها دليل مستقبلية حاضرة . والمستقبلية تليق ، تماماً ، بطبيعة الإعلام الرسمي . وأكثر الأصوات الجديدة ، وليدة الصحافة ، لم تمسك بمقاليد الصحافة وحدها ، بل بكل مقاليد الإعلام الثقافية ، رسمياً كان هذا الاعلام أم غير رسمي . وحدها وبخطوات زمن لا قيمة له ، تجد ان هذه اللغة وهذه الظاهرة تصبح سلاحاً لا للترفع وحده ، بل



للارهاب والترويع ايضاً . كما تصبح مفتاحاً للجاه واحتلال المراكز .

ان استغراقي في ظاهرة أدونيس كطرف في المقاربة لم ينسني الطرف الآخر ، وهو أبو تمام . على العكس فقد أبقيت لهذا شاهداً عثرت عليه في كتاب «الأغاني» ، كتبه أبو الفرج الاصفهاني في باب ترجمته عن الشاعر . هذا الشاهد لا حدود لعمق معناه ، لمن يدرك طبيعة تلك المرحلة ويتأمل . وسأكتفي به ، دون تعليق :

«وفي عصرنا هذا من يتعصب له ـ أي أبي تمام ـ فيفرط ، حتى يفضّله على كل سالف وخالف ، وأقوام يتعمدون الرديء من شعره فينشرونه ، ويطوون محاسنه ، ويستعملون القحة (قلة الحياء) والمكابرة في ذلك ، ليقول الجاهل بهم : إنهم لم يبلغوا على هذا وتمييزَه إلا بأدب فاضل ، وعلم ثاقب . وهذا مما يتكسّب به كثيرٌ من أهل هذا الدَهر ، ويجعلونه وماجرى مجراه من ثلب الناس ، وطلب معايبهم ، سبباً للترفع ، وطلباً للرياسة»[١٢] .



الهوامش

(١) C.K. Stead: Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement -1989

(٢) هذه العبارة وردت في مقدمة الكاتب التونسي محمود المسعدي ، في معرض رده على النقد الذي كتبه طه حسين ، لمسرحيته الرمزية «السد» . وكانت التفاتته ذات بصيرة ، شأن عدد من أبناء جيله وجيل طه حسين ، وسأقتطف من مقدمته هذه الفقرة التي تكشف عن مهمة الكاتب الحقيقي ، وتكشف عن وعيها لجيل ما قبل الخمسينيات ؛ «... هو في حاجة حيوية الى ان يعرف ما هي ماهيته ، وما هي أغراض نشاطه وطرائقه ، وما هي نهايته وغاياته ، وما هي منزلته ومصيره ، وما هي علاقة ذلك النشاط بتلك المنزلة ، والى أي حد هو ملائم لها وخادم أو مغير منها أو موجه لها توجيهاً جديداً أو مناف لها معاكس . فالتفكير الوجودي على هذا الوجه يصبح لزومياً للحياة الواعية وشرطاً من شروطها التي لا تتحقق بدونها كالتنفس والغذاء ، ويصبح الالتزام في الأدب تعبيراً عن ذلك التفكير في أمر الحي والحياة وعن الوجهة التي يوجه اليها التفكير الوجودي نشاط الحي في كليته ، ويصبح الأدب قصة للسلوك الذي يقتضي ذلك التفكير سلوكه في الحياة ، حتى يكون النشاط الحيوي مطابقاً لما استقر عليه ذلك التفكير من رأي في معنى الوجود وتحديد لماهية الإنسان وتحقيق لمنزلته ومصيره . فإن كان التفكير الفلسفي الوجودي يوضح الفكرة ، والأدب الالتزامي يعبر عن السلوك والموقف ، فإن هذا وذاك كليهما واقع في نطاق مشكلة الوجود ومصير الإنسان ومنزلته من الكون وسلوكه في الحياة ومآله بعد الحياة . ولا يخرج أحدهما عن حدود ذلك النطاق الا خرج عن حيز التفكير الصميم والأدب الأصيل الى صناعة الفلسفة وصناعة الأدب ، وما أبعد الصناعة عن الحياة» .

السُّد ـ محمود المسعدي . القاهرة ١٩٩٨ .

(٣) في مقالة "A Hope for Poetry" لـ C.D. Lewes ، ترد هذه العبارة :

"The Poet is a sensitive instrument, not a leader"

(٤) J.M. Cohen: Poetry of this Age. p. 11

(٥) القصائد على التوالي ؛ «قبر من أجل نيويورك» ، «مراكش ، فاس ، والفضاء ينسج التأويل» ، «يد الحجر ترسم المكان» ، «المهد» ، «شهوة تتقدم في خرائط الجسد» ، «في حضن أبجدية ثانية» و«أحلم وأطيع أية الشمس» .

(٦) ديوان الشعر العربي ج٢ . ص ١٥ .

(٧) المصدر السابق ج٢ ، ص٢٢ .

(٨) المصدر السابق ج٢ ، ص١٤ .

(٩) المصدر السابق ج٢ ، ص ٢١ ـ ٢٢ .



(٢٧) السياب . ص٢٦٨ .

(٢٨) أدگار . ص٢٢٥ .

(٢٩) السياب . ص٢٥٣ .

(٣٠) أدگار . ص٢١٤ .

(٣١) السياب . ص٢٦٠ .

(٣٢) أدگار . ص١٦٩-١٧٠ .

(٣٣) المجموعة الكاملة . ج١ . ص١٧٦ .

(٣٤) أدگار . ص٢٨٧ .

(٣٥) السياب . ص٢٧٠ .



المقالة الخامسة

مرايا حداثةِ الستيني




مكتبة
الفكر الجديد

هذا حوار حول الحداثة وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر والموقف من الموروث ، أعقده ، هذه المرة ، مع مقالة للشاعر فاضل العزاوي نشرتها مجلة «الناقد» في عددها الثامن والستين (شباط ١٩٩٤) ، تحت عنوان رئيسي هو «الذهب والتراب» وآخر فرعي هو «الشعر الحديث بين روح المعنى وطبلة الايقاع» . ولقد وضع محرر «الناقد» لها عنواناً أكثر إثارة على غلاف المجلة هو «الحريم في الزي الأوروبي» .

طبعاً ، العناوين الثلاثة تبدو مثيرة بقدر ما تبدو ملتبسة . والمقالة كلها تعتمد أفقاً كلياً لا مكان فيه للتفاصيل ، ذهنياً لا موقع فيه للحواس ، متعالياً مفعماً بلهجة العارف الذي لا يعنى بالنص الشعري ، والنوع الشعري بقدر ما يعنى بالظواهر الكلية والاحكام المطلقة .

١

ان رغبة فاضل بإثارة ردود أفعال مضادة أو متوافقة ، وحرصه على الاندفاعة المتحمسة الى الأمام ، حيث لا شيء يقينياً يمكن التزام القاعدة ـ



أية قاعدة ـ فيه ، ثم ميله الغريزي الى الايمان المطلق بكل ما تفرزه قناعاته منطلقاً من «أنا» لم يخضعها ، لحظة ، لأي تشكك أو ارتياب ، تضاف الى ذلك تجربة طويلة في الكتابة الصحفية لم تنقطع على امتداد خمس وثلاثين سنة... جعلت طبيعة أفكاره وأسلوب الكتابة لديه أميل الى التجريد والاطلاق واكثر حذراً ، أو تعالياً ، من مقاربة النصوص ، وأنأى عن مساءلات القارئ ، في الطرف الآخر ، والذي يكاد يكون غائباً .

ان هذه العوامل وفّرت لغة وأفكاراً ومشاعر ذات طبيعة أفقية يشغلها الامتداد ، منبسطة لا تميل الى التضاريس ولا الى الظلال والمياه الجوفية التي تعتمدها الطبيعة العمودية . وهذه الطبيعة الأفقية ليست عاجزة عن توفير نشاط ابداعي مثقل بالأفكار والمشاعر ، فهي توفر ريبورتاجاً صحفياً رائعاً أو كتاباً رائعاً في الرحلات ، أو رواية رائعة . وهي تملك ان تتسلل الى الشعر فتعطي نصوصاً رائعة أيضاً . ولقد حقق فاضل العزاوي ذلك . ففي شعره ما يغري دائماً بالقراءة ، وروواياته شيقة وممتعة... وكتاباته الصحفية ناجحة . ولكنها ، جميعاً ، لن تملك أية درجة من درجات التركيب لأنها لا تنشغل باحتدامات الكائن البشري وتناقضاته الداخلية المعقدة ، بل تعنى بأفكاره وتناقضات هذه الأفكار ، بدءاً من طبيعة الجملة في النثر أو الشعر لديه الى طبيعة الأفكار . ولأن حماسات فاضل ومطامحه تأخذ ذات الطبيعة ، فإن ميله الى الاطلاق والتجريد يبدو وليداً طبيعياً . اطلاق يتسع لكل شيء بلا معالم ، وتجريد يتلاشى في ذاته .



٢

أحسب ان تداعياتي السابقة ضرورية لالقاء الضوء على الآراء والأفكار والمواقف في مقالة فاضل ، والتي وضعت حواري هذه رغبة بالحوار معها . ولنبدأ بعينات[١] من الاطلاقات المجردة ، الشائعة في لغة اكثر شعرائنا ونقادنا هذه الأيام : الاطلاقات المأخوذة بالشكل أكثر من الدلالة ، وبالنزعة الخطابية أكثر من نزعة المعرفة . يقول فاضل : «في هذه القارة الغائرة تحت أقدامنا أبداً ما كان يمكن للقصيدة إلا ان تتخلى عن حماسة الايقاع وطربيته لصالح ايقاع أعمق هو ايقاع عصرنا بأسئلته الوجودية المدوخة»(ص١٢) .

طبعاً ، ما من أحد يستطيع ان يستدل على «هذه القارة الغائرة تحت أقدامنا أبداً» ، ولا على هذا «الايقاع الأعمق الذي هو ايقاع عصرنا...» . فإذا كانت الاشارتان خاليتين من الدلالة الملموسة فأن الخلو من المعنى في الثانية مخاتل . فالايقاع الأعمق لعصرنا أمر غير متفق عليه أبداً . على العكس ، فإن ما يشغل الفكر الغربي هو تسارع عصره وخلوه من العمق الذي كان يعتمد الإنسان مركزاً ثم سحبت هذه المركزية منه على أثر التطور



العلمي منذ القرن السابع عشر . لقد اتسعت الهوة بين الحياة الأبدية للفرد معززة بالايمان المسيحي وبين صورة الإنسان التي وفّرها العلم . الإنسان أصبح بصورة تدريجية ، بعد ان جرد من موقعه كمركز للكون ، نتاج عوامل بيولوجية ، تاريخية واجتماعية ، وألقي أعزل في الكون الغريب . ان فكرة التوزع بين الاستجابة للزمن وبين الاستجابة للعواطف الداخلية ، أو الانسحاب لواحد منهما ، تبدو تبسيطاً مسطحاً للمشكلة . سألت سيدة عازف البيانو الشهير «شنابل» اذا ما كان من الأفضل العزف استجابة للزمن (الزمن التقني للموسيقى) أو استجابة للمشاعر الداخلية... فأجابها : «ولِمَ لا تعزفين استجابة لمشاعرك داخل الزمن» . ولكي نقترب من الشعر نتمثل برأي الناقد «جاستس» في رفضه للفكرة الخاطئة حول الشكل المحاكي وما يترتب عليها من استنتاج ان العالم المضطرب يتطلب شعراً بدون وزن . انه يرى ان الأوزان تعين الشاعر في استعادة سيطرته على موضوعه . وبواسطة دربته في «الاستجابة لمشاعره داخل الزمن» ستصبح مشاعره هذه قابلة للفهم بصورة أعمق من قبله هو ومن قبل جمهوره .[٢]

هناك من يرى ، شأن فاضل العزاوي ، ان هذا الوزن وهذه الصياغة للجملة الشعرية أمر زائف ، مذ تخلى العصر عن أية ضوابط . ولكن نظرية المحاكاة التي تتخفى وراء مواقف كهذه تبدو متعجلة . فلم تكن من مهمات الجملة أو نظام الكلمة أن يقلد الحالات بصورة انعكاسية مباشرة . إن تركيب الجمل يتعامل ، دائماً ، وبصورة أولية ، مع نظام الكلمة الداخلي لا نظام العالم خارجها . والأوزان حين تحاكي فإنما تحاكي فقط بفعل التقليد . ومن المفيد التمثل ، هنا ، بالموسيقى . ان كثيرين ممن وضعوا الموسيقى التصويرية للأفلام عرفوا بالخبرة ان محاكاة الصورة البصرية موسيقياً ، لا تخلف الا تأثيراً هزلياً مضحكاً لدى المشاهد . ولا



أحسب أحداً لم يختبر ذلك في الأفلام الرديئة . وسأذهب أبعد من ذلك في حقل الخبرة الموسيقية .

كنت ، أيام الصبا الأول ، ألاحق برنامجاً معروفاً يقدم أعمالاً كلاسيكية في تلفزيون بغداد ، وكانت تصحب هذه الأعمال الموسيقية مشاهد بصرية تحاول الكاميرا ان تجعل منها مرآة عاكسة للحركة الموسيقية . ومع الأيام اكتشفت خطورة هذه المحاولة وجنايتها على إحساسي ببنية الجملة الموسيقية ، لأن هذه الجملة تنمو من ديناميكية داخلية ووفق نظام داخلي تمليه التجربة الروحية . ومن الخطأ ، على من يصغي للموسيقى ، أن يغمض عينيه ليستحضر مشاهد بصرية تعطي ، كما يتوهم ، لهذه الموسيقى معناها . إن الجملة الموسيقية ليست بصرية ، حتى في أكثر حالاتها مقاربة للطبيعة الخارجية ، كما يتوهمها البعض في السيمفونية الريفية (السادسة) لبيتهوفن ، مثلاً . ان هذه الجملة تلتقطها الأذن . وفاعليتها الايقاعية تتولد لدى المؤلف من الميل الغريزي للايقاع وتأخذ تنوعاتها ودرجاتها وألوانها من الحالة الداخلية .

إن إنسان العصر المضطرب الذي تحدثنا عنه سابقاً ، هو انسان العصر الأوروبي ، والغربي عامة . ولكن هناك عصوراً عدة تتزامن اليوم على هذه الأرض ، ولعل عصرنا العربي نحن أكثر العصور (الحاضرة) ارتباكاً وتخلفاً . ولكن المدهش انك تجد دائماً أصواتاً منه أكثر تطرفاً في توليد معانٍ متقدمة للحداثة . ففاضل يجد ان «الحداثة لا ترتبط بظاهرة ما لأنها تحدث في الحاضر ، وإنما لأنها تعبر عما ينتمي الى المستقبل»(ص١٥) ويجد «إن حيوية وغليان النص الشعري يعكسان حيوية وغليان الحياة الفكرية والثقافية في مجتمع ما . ولذلك فإننا إذ نربط الحداثة بالشعر انما نربط الحياة كلها ، ضمن موجة عامة تشمل البحر كله . مندفعين نحو ما يبدو لنا أكثر حقيقية



وانسانية وحرية وعمقاً وجمالاً ، نحو القصيدة التي تفتح الطريق الى المستقبل... »(ص١٥) .

هذه النزعة شكلية وبلاغية ولا تنطوي على معنى ، لأنها لا تصمد أمام أية محاججة عقلية . فإذا كانت حيوية وغليان النص الشعري يعكسان حيوية وغليان الحياة الفكرية والثقافية ، واذا كان الكاتب ينعى دائماً على حياتنا الفكرية والثقافية خلوها من أية حيوية ، فمن أين يولد غليان نصه الشعري ؟!

ان قصائد التيار الطليعي العربي اليوم صخابة في حماسها «لهذا الغليان» . ولأن الحياة التي وراءها موات ، فإن هذا الغليان يتولد من ذاته ، من طاقة الوهم التي تتلبس الخامل اختياراً أو الجائع المضطهد . ولكن فاضل سيلقي بحجحجي جانباً . لأن ما يقوله ، في هذه اللهجة التي لا تخلو من جاذبية ، لا بد ان يكون مقنعاً في ذاته ، شأن الشعر . ولكنه ينفرد بخاصية بعده الكلي عن الكيان البشري وعن الواقع . ان فاضل العزاوي يتحدث دائماً «عن خطوط عامة هي مجرد اشارات الى الفضاء الأوسع... » (ص١٤) . كما جاء في محاولة تشخيصه لمواصفات قصيدة النثر .

ولنلتقط شيئاً من هذه الاشارات في فضاء هذه الفقرة الأوسع : «وقد انتبه الى ظاهرة وزن النثر في اللغة العربية ابن سينا قبل ما يقرب من ألف عام عندما أوضح ان اشكال الوصل والفصل في الجملة هي أوزان الكلام ، مؤكداً على أن النبرات تقرب النثر من الشعر الموزون . ففي مقابل الوزن العددي الذي يقوم على النبرات والسكنات (العروض) يوجد النثر الذي يقوم على النبرات والسكنات (الاتصال والانقطاع) دون أن يكون عددياً . فإذا كان الافتراض هو وحدة الزمن المكررة في كل تفعيلة داخل القصيدة (وهي وحدة تقريبية دائماً) فإن زمن القصيدة النثرية النسبي (وهو نفسي)



يتجلى في تقطيع الجمل وعلاقاتها الايقاعية . ولعل أفضل مثال على الايقاع العالي الذي يمكن ان يتحقق في النثر هو الصياغة القرآنية للآيات التي هي في الأغلب ليست جملاً كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات التي تتصل بها ، بطريقة تعطي القارىء الفرصة لكي يقرأها أو يرتلها بطرق إيقاعية مختلفة (القراءات السبع المعروفة) ، حيث يتحقق الزمن في كل مرة بشكل جديد » (ص١١) .

المغالطات هنا تبدو أكثر من جدية . فالاشارة الى الفارابي وابن سينا ورأيه في ظاهرة وزن النثر والى القرآن والقراءات السبع المعروفة ، وهي اشارة خاطفة وواثقة ومتعالية على البيان والتفصيل ، هي جزء من تقليد شائع اليوم في الاشارة الى التراث والاستشهاد بنصوصه المجتزأة دون اعتماد أي عرف علمي أو أكاديمي أو أية إحاطة مقنعة . إنها تجمع في وقت واحد معاً استجابةً لقارىء الشعر الطليعي ونقده واستغفالاً له ، هذا القارىء الذي لا يعنى كثيراً بالتفاصيل والاستدلال العلمي . وهي وسيلة إرهاب له أيضاً . فمن يستطيع مقارعة شاعر حديث يضع في صفحة واحدة أسماء الفارابي وابن سينا والباحث الألماني «اندرياس هويسلر» و«روبرت بلاي» و«دي كوينسي» ، دون اقتطاف نص بين قوسين أو الاشارة الى المرجع وإثارة حماسة طلاب المعرفة لمزيد منها ؟!

والطريف ان ابن سينا والفارابي يريان الأمر بصورة جد مناقضة لما نسبه اليهما فاضل . فلقد أوضح ابن سينا بأن خاصية التخيل قد تكون مشتركة بين الشعر والنثر ، بل قد ينفرد بها النثر أحياناً ويفتقدها الشعر ، ولذلك لا تصلح ان تكون فيصلاً بينهما ، بل الفيصل هو الوزن . يقول : «وقد تكون أقاويل منثورة مخيلة ، وقد تكون أوزان غير مخيلة ، لأنها ساذجة بلا قول . وانما يوصف الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل



والوزن...» . وأوضح الفارابي ان الشعر اذا خلا من الوزن بطل ان يكون شعراً . والأصح ان يُسمى عند ذلك «قولاً شعرياً»[٣] .

كما ان «القراءات السبع المعروفة» والتي توهمها فاضل «طرقاً ايقاعية مختلفة» في التلاوة ، هي الأخرى إشارة لا تعتمد حقيقة علمية . ولو كلف فاضل نفسه بمراجعة أي مصدر للتعريف مبسط لمعنى «القراءات السبع المعروفة» لعرف انها ليست ، بأي شكل من الاشكال ، موازين صوتية «تعطي القارىء الفرصة لكي يقرأ الآيات القرآنية ويرتلها بطرق ايقاعية مختلفة» بل هي الأحرف السبعة أو اللهجات السبع التي تنزل بها القرآن . وهي تتعلق بكلمات تختلف بالألفاظ وتتفق بالمعاني مثل هلم وأقبل وتعال وإليّ وقصدي ونحوي وقربي . وكان الرسول قد أقرّ شرعية تلك القراءات تيسيراً على العرب متعددي اللهجات أو الذين هم بعبارة الطبري « مختلفو الألسن بالبيان متباينو المنطق والكلام» . وفي الحديث «أن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف فاقرأوا ما تيسر منها» . ولقد ألغيت ستة منها ونسيت وانقرضت بعدما أبقي فقط على حرف واحد في عهد عثمان وذلك أثر قيامه بجمع القرآن وتوحيده وحرق ما عداه .[٤]

وفي وقت لاحق انعقد اجماع علماء اللغة تقريباً على ان القراءات السبع تشمل أيضاً اختلاف اللهجات في «الفتح والإمالة والإظهار والإدغام والمد والقصر وترقيق الحرف وتفخيمه وضم الهاء والميم في نحو عليهِمُ... وكان من العسير أن يقرأ العرب من غير قريش القرآن بلهجة قريش ، فأقرّهم الرسول على قراءته بلحونهم تسهيلاً على الناس وتيسيراً للقراءة» .[٥]

هناك اشارات اخرى كالشظايا في فضاء لا حدود له عن «أشكال الفصل والوصل في الجملة» ، «أوزان الكلام» ، «النبرات» ، « الاتصال والانقطاع» ، «زمن القصيدة النثرية النسبي» ، «تقطيع الجمل وعلاقاتها



الايقاعية» ، «الايقاع العالي» ، «الصياغة القرآنية للآيات التي هي في الأغلب ليست جملاً كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات التي تتصل بها»!!

هذه الاشارات العضلية الخالية من المعنى تصح على أي نص نثري بلاغي ، وعلى أي نثر على العموم . وطبعاً ، يتسع أفق فاضل ، في أماكن أخرى ، حتى يجعل الشعر يشمل روايات وكتب نثر كثيرة . وعبر إشاراته وتعريفاته الخاطفة والهاربة من التقاط الدلالة ، تجد أن الشعر انما هو النثر ، باستثناء النثر العلمي . لأن ايقاع النثر «يقوم على النبرات والسكنات (الاتصال والانقطاع) بدون ان يكون عددياً» . ولأنه لم يوضح ما الذي يعنيه بالاتصال والانقطاع الذي يسكن النثر دون ان يبين ، فإن اجتهاده بأن الشعر يعني الآن النثر سيبدو منسجماً مع منطق المقال . وهو استنتاج سيرفضه فاضل ، دون شك ، الا اذا دفعته ردة الفعل الى مزيد من الاطلاق فيعتبر ان هذا الاستنتاج صحيح . واذا استدل فاضل على الايقاع العالي للنثر القرآني بإمكانات الترتيل التي يعطيها للقارىء ، فإن العارفين بالأدعية والقراءات الحسينية سيتذكرون بأن المقرىء كان يرتل نثراً سردياً مقتطعاً من كتب التاريخ (كتاب ابن الأثير مثلاً) ، ولكن طواعيته للترتيل لم تعطه إيقاع الشعر العالي .

ان محاججة فاضل بموضوعة القرآن تحتاج الى وقفة خاصة ، شأنها شأن محاججته بكل ما يتصل بالموروث الشعري العربي . ان ولعه بالاشارات الخاطفة للتراث يعود الى الستينيات . ولنقرأ هذه الفقرة من «البيان الشعري» الذي كتبه افتتاحية لمجلة «الشعر ٦٩» :

«ان لغة القرآن مثلاً ذات صوت شعري منفرد إزاء القصيدة العمودية التي اعتمدت اشكالاً مختلفة تعتمد على تعدد البحور ، وازاء هذه الأشكال



ظهر السجع الذي يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر... ولعل اكثر هذه الاشكال حرية هو الشكل التركيبي في القرآن اذ انه أقرب ما يكون الى شكل قصيدة النثر من جهة وقصيدة الرسم من جهة أخرى مع امتلاك حرية اللغة» .

قراء هذه النصوص صنفان : الاكثرية الساحقة التي تستند على ذات الخلفية التي يعتمدها فاضل . هي مكابرة في ميلها اللفظي حين تقرأ . ولا تعنى بصحة الاحكام ومقدار دقة دلالتها بقد ما تؤخذ بجرأة الصوت وغنائيته وروح الاطلاق فيه . أنها تقرأ فَتتطامن ولا تجادل . والصنف الآخر أقلية من ذوي الاختصاص تفزع من النظرة الأولى ، وتقرأ فلا تصدق ، وبعدها تضطر الى الجزع واهمال ما تقرأ ، ولا تجادل .

نحن نطلق ـ بكم العادة ـ صفة الشعري والشاعري على أشياء كثيرة ، ومن ضمنها أساليب الكتابة . فنقول هذا المشهد شاعري ، وهذه المرأة شاعرية وأسلوب فلان شاعري... الخ . وهو تعبير مجازي يشبه قولك : هذا تصرف حيواني دون أن تقصد انه يصدر عن حيوان . ولكن هذا المجاز استحال في مقالة فاضل الى حقيقة : فـ «الفضاء الأوسع» الذي يعرّف داخله الايقاع يكاد يشمل كل كتابة . خاصة وان لكل كتابة ايقاعها . وان الايقاع موضوعة لا يحدها تعريف ولا تمسك بها قاعدة . فهو ينحدر من «حركات العمل والرقص» لا الغناء . وهو يعتمد «النبرات والسكنات» (العروض) حيناً ، وهو في حين آخر يعتمد «النبرات والسكنات» (الاتصال والانقطاع) . وهو داخلي غير عددي ، وهو أقرب الى «الموسيقى السمفونية» (الهبوط والارتفاع)... الخ .

إن «مجرد الاشارات» هذه في «الفضاء الأوسع» تكاد تنسحب على كل شيء يتصل بمعالجة موضوعات التراث . لا شك ان هناك الكثير الرائع من آيات القرآن والكثير الرائع من خطب العرب ، ونهج البلاغة خاصة ،



والكثير الرائع من النثر في كتب الأدب والتاريخ والاسفار . ولكننا يجب ان لا نغفل ضرورة استثناء القرآن ككتاب مقدس : فعظمة تأثيره جاءت بفعل قداسته ، وبفعل العامل الزمني الذي يوفر ألفة مقدسة بينه وبين قلوب الناس . ولقد أدرك أبو العلاء المعري هذه الحقيقة بصورة جد رائعة . إذ يروى عنه «انه عارض القرآن بكتاب عنونه بـ «الفصول والغايات في محاذاة الصور والآيات» ، ولقد حفظ لنا الباخرزي ، مؤرخ الأدب ، قطعة من كتاب أبي العلاء هذا وهي جيدة في صنعها بحيث لا تدرك السخرية فيها الا بمشقة ، وقد قيل لأبي العلاء ، ما هذا الا جيد ، الا انه ليس عليه طلاوة القرآن ، فقال : حتى تصقله الألسن في المحاريب اربعمائة سنة . وعند ذلك انظروا كيف يكون»[٦] .

ان وعي أبي العلاء متقدم ألف عام لا في التقييم النقدي بل في معالجة موضوعة القداسة . فهو يعرف ان حكم صاحبه وليد اربعمائة سنة من «صقل الألسن» حتى جعلت القرآن يبدو بهذه الطلاوة . وان قرآنه ، لكي يملك ذات الطلاوة ، يحتاج الى اربعمائة سنة من القراءة القلبية التي تفرضها القداسة .

والعجيب ان الكاتب لا يكتفي بالاشارة الملتبسة الى «الشكل التركيبي» في القرآن ، والأقرب الى قصيدة النثر وقصيدة الرسم ، بل يجعل صياغته الجديدة ، قبل ان تصبح مقدسة ، عاملاً حاسماً في ايقاف مسيرة الشعر المألوفة بأشكاله وبحوره التقليدية . «ولكن ما كاد القرآن يتكرس ككتاب للدين ، إلهي ومقدس ، خارج التقليد الأدبي(!!) ، حتى واصل الشعر العربي بأشكاله وبحوره التقليدية المألوفة طيلة أربعة عشر قرناً بدون أي تغييرات جوهرية» .

كيف تتسنى لي محاججة هذه النظرية الجديدة ؟!

ان في مقالة فاضل الكثير الكثير من النظريات الجديدة التي لا تخضع



للمحاججة . ألم يقل أن ظهور السجع «الذي يتضمن هو الآخر قدراً معيناً من الشعر» ، لم يكن الا ردة فعل ايجابية في وجه سيادة الشعر ببحوره المتعددة ؟ (راجع الاستشهاد السابق) .

ولا اعرف كيف يتضمن السجع شعراً هو الذي أسر النثر بالتقفية المتلاحقة ؟ وكيف قارب ـ بهذه التقفية ـ قصيدة النثر ؟

وكيف كان ردة فعل ايجابية في وجه الشعر متعدد البحور ؟ هو الذي «ألزم نفسه القوافي وإقامة الوزن» وابتعد عن النثر بفعل هذه القيود ، حتى قيل «السجع والمنثور» من الكلام ، تفريقاً بينهما .

وهذا نموذج من سجع الكهان استشهد به الجاحظ في «البيان والتبيين» ، فلنتبصر الوجه الايجابي منه :

«والأرض والسماء والعقاب الصقعاء ، واقعةً ببقعاء ، لقد نفّر المجد بني العشراء للمجد والسناء» . ونحن نعرف أن هذا السجع طغى على النثر العربي مع بداية سنوات الانهيار وتعاظم مع الفترة المظلمة ، ولم يكن طغيانه وتعاظمه الا دليلاً على موت حضاري أصبح فيه الفكر العربي والنثر العربي معه صنعة لا روح فيها .

إن حماسة فاضل ، اذ تجعل النثر المسجوع (وسجع الكهان خاصة) بفعل قيود النظم وحدها ، شعراً بديلاً تذكرني بقول عبد الصمد عن أحد السجّاعين : «لو أن هذا المتكلمَ لم يُرد إلا الاقامة لهذا الوزن ، لما كان عليه بأس ، ولكنه عسى ان يكون أراد إبطال حق فتشادق في الكلام»[٧] .

ان هذا «الايقاع العالي» و«الطرق الايقاعية» في الآيات «التي هي في الأغلب ليست جملاً كاملة ومع ذلك تنفصل عن غيرها من الآيات التي تتصل بها»... ليست الا تعبيرات عضلية ذهنية تشبه الاشارة المبتسرة الغامضة الى انتباهة ابن سينا والى انتباهة الفارابي قبله والى سجع الكهان .



ان اسلوب فاضل مزدحم بشظايا الايهام بالدلالة . شظايا جارحة لأنها تخترق وعي القارىء دون أثر من معنى أو تفسير . واذا ما توقف القارىء متأملاً معنى ، أي معنى ، فسيجد نفسه في متاهة الألفاظ . فكم يطمع هذا القارىء ، مثلاً ، بمعرفة ، ولو يسيرة عن «الايقاعات الجديدة» في القرآن ، وعن شعرية «السجع» النثرية ، وعن «النثر الشعري» الذي «ارتبط بمرحلة جديدة في تاريخ تطور العرب» . وما هي طبيعته ، وأين هي نصوصه . وهل هو شيء آخر غير النثر الفني المألوف ، نثر خطب المتقدمين وكتب المتأخرين ، أم هو يختلف عنه ؟ واذا «لم يجد الشاعر العربي الذي كان شاعر قبيلة أو بلاط قبل كل شيء ما يمكن ان يفيده في الصياغة القرآنية ، فالقرآن ليس كتاب مديح وهجاء وفخر على طريقة الشعر العربي»(ص٦) فمن الذي سيكتب القصيدة الجديدة منتفعاً من «ايقاعات القرآن الجديدة» ؟ لا بد ان يكون شبحاً يخرج من صحراء الروح لا يعرف شيئاً عن المديح والهجاء والفخر على طريقة الشعر العربي!

ولكن أبا العلاء ـ كما أشرنا سابقاً ـ كان أحد مقلدي القرآن أو المستفيدين من صياغته . فهل كان في نثره شعر حقيقي ، اكثر مما في شعره الملتزم بالوزن والقافية الذي عرفناه في «سقط الزند» و«لزوم ما لا يلزم» ؟

وفاضل يفاجئنا بنظرية جديدة اخرى حول ارتباط ثبات الشعر التقليدي بالفئات الحاكمة . يقول :

«إن ثبات وظيفية الشعر العربي هي التي فرضت عليه ثبات إيقاعاته التقليدية طيلة كل هذه القرون . وهنا نرى ان الانتقال الى أوزان جديدة (أوزان المولدين) وظهور ما يسمى «الفنون السبعة» وهي «المواليا ، كان وكان ، القوما ، الدوبيت ، السلسلة ، الموشحات ، والزجل» قد ارتبطا بوظيفة جديدة للشعر هي أكثر إنسانية وطبيعية وحميمية... وقد نشك ان



الفئات الارستقراطية الحاكمة ، مستندة الى وصايا وعَاظها ، لعبت دوراً كبيراً في الابقاء على حالة ثبات الشعر العربي »(ص٦) .

وهي نظرية توافق هوى النظري المسيس الذي يعلق أسباب كل ظاهرة لا يستسيغها على أكتاف السلطان ، أو أكتاف الرجعية . ولكنها تصبح في عيني العارف كلام صحافة (عربية بالطبع) لا غير .

ان فاضل لم يحدد معنى «وظيفية الشعر العربي» التي فرضت عليه ثبات ايقاعاته . هل هي الأغراض ؟ ومن الأغراض الغزل والنسيب والرثاء والشكوى والتغني بالخمرة والهجاء والفخر والتأمل الفلسفي والاستغراق الصوفي... الخ . وهي جميعها لا تمت الى السلطان بصلة . بل على العكس ، إذا ما أخذنا بفرضية الكاتب ، فإن السلطة التي تتطلب المديح لا تتحمس كثيراً لهذه الفنون . ام هي حالة التعبير التي يتولد الشعر منها . وهل حالة التعبير الفردي «الأكثر انسانية وطبيعية...» تتعارض مع رغبة السلطان في الثبات ؟

وهل الأوزان الجديدة «للفنون السبعة» ، قد ارتبطت حقاً بوظيفة جديدة للشعر ، خارج الاغراض التي ذكرنا ؟ من قال ان شعراء هذه الفنون السبعة هم أبناء الدائرة الأخرى المضادة لدائرة الخلفاء والأمراء والولاة والطبقات الارستقراطية ؟

الفكرة مغرية لا شك في ذهن الطليعي ، وطاقة الاغراء فيها تغني عن صحة المعلومة التي وراءها . وإلا كيف نفسر قناعة متطامنة كهذه ونحن نعرف ان شعراء هذه «الفنون السبعة» جميعهم ، منذ المراحل الأندلسية المبكرة ، هم أبناء الارستقراطية أو من حاشيتها أو من الذين يعيشون في ظلالها . ففن الموشحات ، مثلاً ، هو وليد المحافل الموسيقية التي ألفتها الطبقات المتنفذة . وارتباطه بالموسيقى جوهري . يقول ابن سناء الملك أحد



أهم شعرائه ، ان أكثر هذه الموشحات «مبني على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار وعلى سواه مجاز»[٨] . وابن سناء الملك هذا (القرن السادس الهجري) كان قاضي قضاة نشأ في أسرة غنية .

وكان المخترع لهذا الفن «بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبري من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني... وكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية» ـ كما جاء في مقدمة ابن خلدون[٩] .

وأول الكتب التي وضعت في هذا الفن كان للسان الدين بن الخطيب بعنوان «جيش التوشيح» . وابن الخطيب كان وزيراً طوال حياته ، ولقب «ذا الوزارتين» ووضع عنه أحمد بن محمد المقري التلمساني كتابه الشهير «نفح الطيب...» . وهذا الأمر يصح على كثيرين ممن مارسوا كتابة الموشح والفنون الأخرى مثل بهاء الدين زهير ، والحاجري ، وعمر بن مسعود ، وابن الوكيل ، حتى صفي الدين الحلي .

ان هذه الفنون السبعة ، التي لها دور أكيد في مسار الشعر العربي ، كانت فاتحة للشعر الذي نطلق عليه اليوم اسم «الشعر الشعبي» . ولم تكن مطلقاً فاتحة للقصيدة الحديثة التي لا تلتزم وزناً ولا قافية ، او لقصيدة النثر التي توفرت لها جذور ـ كما يرى فاضل العزاوي ـ قبل ذلك بسبعة قرون في النص القرآني!

ولا أحسب ان عاقلاً يقدر ان يقرن طبيعة النص القرآني التجديدية بطبيعة هذه الفنون السبعة ، حتى يصبحا معاً مصدرين لهذه القصيدة الجديدة . لقد اعتمدت هذه الفنون ، أو اكثرها ، إلغاء حركات الاعراب وعدم التزام القافية بالصورة التي ألفناها في القصيدة التقليدية ، استجابة لانتشار العامية وتوفر الكلمات الأجنبية (الفارسية خاصة) وأوزانها . وتهيئة



لنمو القصيدة الشعبية التي بعدت عن مسار القصيدة التقليدية ابتعاد العامية عن الفصحى اليوم .

ولكي التزم بوعدي بأن اعتمد الملموس والتفصيلي في حواري فسأورد عينات من هذه الفنون السبعة التي لم تكن الا مقدمات لظهور الشعر الشعبي . فليتبصر معي القارئ بحثاً عن ظلال الأوزان الجديدة التي زعم فاضل أنها تخفي تطلعاً شعرياً الى القصيدة التي تعتمد النثر :

من المواليا :

يا دارْ أين الملوكْ أين الفرسْ
أين الذين رعوها بالقنا والترسْ
قالت تراهم رممْ تحت الأراضي الدرسْ
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهمْ خرسْ

من الكان وكان :

قمْ يا مقصر تضرعْ
قبل أن يقولوا كانْ وكان
للبحر تجري الجواري
في البحر كالأعلامْ

من القوما :

يا من جنابه شديدْ
ولطفْ رايه سديدْ



مــــــــــــــــــازال بــرك يــزيــدْ

علـى أقلّ العـــــــبـــــــــيـــــــدْ

من الدوبيت :

روحـي لـك يـا زائـرَ الـلـيـل فــــــــدا

يا مـــــؤنسَ وحــــدتي إذا الليـل هدا

إن كــــــان فـــــراقنا مع الـصب بـدا

لا أســـفــــر بعـــد ذلك صــــبحُ أبدا

من السلسلة :

الســحـــر بعـــينك مــا تـحـرك أو جــالْ

إلا رمــــاني مـن الغــــرام بأوجــــالْ

يا قــامــة غـصن نشــا بروضـة إحــســانْ

إيان هفتْ نســــمـــــةُ الدلال بـه مــــالْ

أما نصوص الموشح والزجل فمعروفة .




مكتبة
الفكر الجديد

٣

ولننتقل الى وطأة مغالطات أكثر خطورة من الأولى تعتمد هذه المرة نظريات جديدة في موضوعة الايقاع وقصيدة الشعر الحر وقصيدة النثر . ان فاضل العزاوي وكثيراً من الشعراء الطليعيين والمستقبليين العرب ينعون على الشعر العربي التقليدي وعلى الشعر الحديث الذي يعتمد التفعيلة او الشعر الذي يتصرف بها بقدرة العارف ان عنايته تذهب الى الشكل واللغو والرتابة والى «حماسة الايقاع وطربيته» (ص١٢) و«الايقاع الخارجي القائم على الرنين» والذي «يستعمل لغة بلاغية» (ص١٥)... الخ .

كيف يمكن ان نتبين صحة ذلك إذا ما كانت مقالات وقصائد الشعراء الطليعيين ، هي ذاتها ، نموذجاً لهذا الميل الصارخ للشكل واللغو والرتابة والهرب الكلي من الاهتمام بـ «القارة الغائرة تحت أقدامنا» ؟

سأعتبر مقالة فاضل نموذجاً لعشرات المقالات الطليعية التي عنيت بالشعر الجديد . وهي تستحق ذلك دون شك . وسأتساءل عن العناية بهذه «القارة الغائرة تحت أقدامنا» ، على الرغم من التباسها : لِمَ لمْ تشغل فاضل



يوماً ؟ ولِمَ لمْ تنصب مقالته الطويلة هذه ، أو أي من مقالاته السابقة منذ «البيان الشعري» ، على تحليل لهذه اللوعات البشرية التي تطلع من هذه «القارة الغائرة» ؟ لِمَ لمْ تشغله المعاني التي فجّرها «ظهور العقل العلمي الكوني لأول مرة في تاريخ العالم وبالروح التي أطلقها في عصرنا» (ص٧) والمعاني الكامنة في «أصوات المستقبل» التي يسمعها الشاعر الحقيقي و«أفق الحداثة» الذي يجب ان يخترقه «كاشفاً لنا عن أعماقه وأسراره وتجلياته...»(ص٨) .

أما كان الأجدى والأبعد عن المماحكة حول الشكل الانصراف الى هذه الأعماق وهذه الاسرار والتجليات ؟ الى انطباعات ـ ولو انطباعات! ـ حول «المعاني الكامنة في روح العصر» ؟ أما كان الاجدى للشاعر في فاضل أن يكشف لنا عن «الإنسان المستقبلي...» فيه وكيف يرى المستقبلي هذا التيار الدموي من القتلى والخراب المنحدر أبداً الى حافة المغيب والنهايات ؟ كيف يتجلى الرعب في هذا الكائن العربي «المستقبلي» إذ يرى لغته الممروضة ، وهي تتعلق بإهاب العصر المسرع الى الأمام ، جرداء من التجليات العلمية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية والتربوية والحضارية عامة ، ولكنها قادرة على القفز أمام هذا العصر ، بالوهم ، والحديث ، بجرأة تتجاوز جرأته ، عن لغة المستقبل ؟ لِمَ لمْ يصرف وقتاً أجدى لتأمل مصادر هذا الوهم وتلمس بشرته ؟ لِمَ لمْ يشغل كتابته ، كما يشغلها زميله الحضاري في الغرب ، بمشكلة «الأنا» المرضية ـ أنا النرجسي ، والأنا التي تشف عن روح الكائن الانساني ـ روح الجماعة ـ مثلاً ؟ مشكلة الحرية ومشكلة القانون (عن هذا الهوس اللفظي بالدفاع عن الحرية في عالم أحوج ما يكون فيه الى حرمة القانون ؟) بمشكلة الجمال ، ومدى انتسابه الى الطبيعة ، او انتسابه الى



الفن ؟ والحب ، والموت ، والاقدار العمياء التي تقودنا جميعاً الى هاوية ؟ في حين ترتفع اصوات من بين المنحدرين تصرخ فرحة : الى المستقبل... الى المستقبل! وتدين المخلوقات المرعوبة بعدم قدرتها على استيعاب روح العصر ؟ لِمَ لا يبحث عن مصادر هذا الوهم الذي يطوي وجود هذه الكائنات المستقبلية بعباءته الثقيلة ؟ لِمَ لا يشغل نفسه بتأمل الهاوية في داخله ؟ تأمل ذاته التي تستحق الشفقة والحنو ؟ أنه لن يفعل ذلك . لأن من يفعله يحتاج الى طاقة الشاعر في الشك ، بدءاً بحواسه وانتهاءً بوعيه . الشك والحيرة والارتياب ، وهي جميعاً كلمات لا وجود لها في قاموس الشاعر الطليعي .

انني لم أقرأ جملة لفاضل العزاوي ، على كثرة ما قرأت له ، تشي بهذا الارتياب وهذه الحيرات . ربما يتحدث عن الحيرة والشك والارتياب وملحقاتها من الحزن والخوف والقلق... ولكنه لا يحير ولا يشك ولا يحزن أو يخاف... أو يتحدث حتى عن «الشاعر الحقيقي ، كمناضل ثوري من أجل القضايا الكبرى!» (ص١٥) ولا يكشف عن هذا النضال وهذه الثورية في حياة الشعوب المسكينة التي ذُبحت بسلاح الصورية وعميت بتضليل شعاراتها ، وأفسدت بفعل تشويه العلاقة بين الكلمة ودلالتها ، أو يكشف عنها في مسار حياته هو .

قد يقول : انظر إلى شعري ولا تنظر إلي . فالشعر هو مرآة الكائن . وهذا حق على أن لا يكون اتجاه الشعر متنافراً تماماً مع اتجاه الشاعر ، حتى يقفا ضدين . فقد يتحدث أحدنا ممن لا يملك ساعة للقراءة ، عن ضرورة اتساع المعرفة فتشمل الكون ، أو ممن لا يصرف دقائق في سماع سوناتا صغيرة فيتحدث عن ضرورة استيعاب لا الموسيقى وحدها ، بل «القصة والرواية والمسرح والنقد والصحافة والسينما والرسم والنحت والفلسفة والسياسة والعلوم» على «أن يدرك جوهرها أو روحها العامة»... الخ (ص١٥) .



إن هذه المفارقة ساهمت في تعميق الهوة بين الفن والتجربة . بين المخيلة والذاكرة . بين الأسطورة والتاريخ وبين الصنعة والحياة .

وبالرغم من أن هذه الهوة لها جذورها التي تعود في تاريخ الشعر العربي ، الى «المدرسة الشامية» التي كان أبو تمام أحد أسيادها المبرزين ، إلا أن حداثة الشاعر الجديد التي من مهماته استعادة الموروث بروح نقدية عالية ، تتحمل مسؤولية أخلاقية أشد وطأة أمام هذا المنحدر العربي المتسارع .

إنني أعرف أن هناك جذراً آخر لهذه الظاهرة يعود إلى بعض التيارات الأدبية والشعرية في الغرب . إلا أن غنى الغرب المفرط ، واتساع تجربته في مختلف حقول المعرفة يؤهله لهذا الجزع من التجربة الروحية والقفز الى ما وراء اللغة ، حيث تصفو الأشكال المجردة ، وحيث تغدو الكلمات أصواتاً في ذاتها . كذلك شأن القصيدة . ولكن هذا الاتجاه لم يتدفق دون ردود أفعال رافضة ، ودون مشاعر استياء وسخرية أحياناً ، وذلك رغم مشروعيته من حيث انسجام حركته داخل الشبكة المعقدة .

إن القارئ الأوروبي في لندن ، نيويورك أو باريس قد يُدهش قليلاً حين يُدعى لمطالعة قصيدة على هيئة صفحة بيضاء في مجموعة شعرية ، أو يصغي لشاعر يقرأ نصاً شعرياً لمدة خمس دقائق محتواه : «قررررر... الخ» .

لقد قرأت وأصغيت لكثير من هذه التجارب في سنوات إقامتي في لندن ، ودهشت قليلاً كما دهش القارئ الغربي . ولكننا استقبلناها عن رضا واستجابة لروح الدعابة فيها . ولأننا نعرف أنها صدرت عن عصر لا حدود للجديد فيه في حقل الإبداع الخيالي والفن ، كما لا حدود فيه للصناعة والزراعة والطباعة والتجارة والفنون والأفكار والنزوات المترفة... الى مدى أشعر أنني آخر مخلوق قادر على استيعابه .



ولك أن تتخيل أن هذه القصيدة البيضاء وهذا الصوت المقرقر يفرضان على قارئ عربي يسكن بغداد أو الإمارات أو البحرين أو الجزائر!

أحب أن أختم هذا الجزء ـ قبل أن أنصرف الى الشعر الحديث والنثر الحديث ـ بثلاث ملاحظات على شيء من الأهمية ، ترتبط جميعها بنضالية الشاعر وثوريته ضد السلطة ـ أية سلطة ـ وإرهابها . وعلى القارئ أن يلتفت الى أنني لا أقصد بهذا معنى سياسياً محدداً . فنضال السياسيين وأحزابهم له كتّابه من مفكري السياسة .

الملاحظة الأولى عن ماهية الإرهاب . والثانية حول الشعر الذي تقتصر همومه على فضح السلطة التقليدية المحافظة . والثالثة حول قداسة المستقبل .

في مقالة فاضل يبدو الشعر العربي القديم جثة ميتة ـ باستثناء القرآن بإيقاعه الحقيقي! والشعر الحديث الذي يعتمد التفعيلة لا يختلف عن صنوه القديم . والشعراء الذين يكتبون قصيدة النثر (وهي قصيدة الشعر الحر كما يرى) لم يفهموا جيداً معناها . وما من شاعر يستحق الذكر (فنازك الملائكة وأدونيس يشار إليهما كمرتكبين لخطأ معرفي وجاهلين بمصطلح الحداثة) . وذكر الجواهري كشاعر خطابي بزخرفة لفظية ورنين إيقاعي . والسياب كمساوم «مساومة تاريخية ضرورية مع الذوق العربي التقليدي» . لكنه يشير إلى أفكار أو ظلال أفكار لها مسحة الأسرار في كتابات لا دليل عليها ولا مرشد للفارابي وابن سينا وابن رشد ، وللفنون السبعة وإيقاعات السمفونية ، ودي كوينسي ، وروبرت بلاي ، وهي لا تقل التباساً وإطلاقية عن «الجوهر» و«الكلي» و«الكوني» المنتشرة في كتاباته . وهو إذ يلغي فاعلية شعراء كنازك والسياب وأدونيس ، مع من ألغى في اتجاه القصيدة الحديثة ، يجد «الريادة الحقيقية للشعر العربي الجديد» . الذي لم يعترف



بوجوده ولم يذكر اسماً واحداً من شعرائه ، في قصائد «نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وجميل صدقي الزهاوي ومي زيادة ورشيد أيوب وأمين مشرق وخليل مطران»(ص٩) ، وأيضاً بلا دليل أو مرشد يصل هؤلاء بمعنى الشعر الجديد الذي تركه غائماً!!

إن قوة الإلغاء هذه لا تميل عادة إلى التفصيل والشواهد . وهي تنطلق من نقطة ليست وليدة حوار ، بل وليدة قناعة يقينية لا تتطلب عناء المحاججة وعناء الإقناع ، ونتاج ضرب من ضروب الإرهاب يرفع نتائج الاجتهاد الشخصي الى مستوى المبادئ المقدسة .

وليس غريباً في هذا المناخ أن ترد مفردات تنتسب عادة لأدبيات الإعلام القمعي ، وأولها مفردة الخيانة . فلقد تكررت أكثر من مرة في مقالات فاضل . في مقدمته الصغيرة لكتاب عبد القادر الجنابي «انفرادات» ترد ثلاث مرات بدلالة واحدة : «إذ ثمة من خانوا جيلهم أيضاً بهذه الطريقة أم تلك في فترة تالية» ، «وما من جيل تعرض إلى الخيانة كما تعرض له هذا الجيل...» ، «انفرادات... كتاب... يضع نهاية للشعر الخائن الذي يعرض نفسه في سوق النخاسة» . في الحديث عن تجربته في نفس الكتاب «...الشاعر الحقيقي لا يحطم الأصنام وحدها وإنما ينسف المعبد كله ، حتى لا تكون ثمة أصنام جديدة ، ترتقي الدكة القديمة» . أما الشعراء الذين كتبوا على هدى الشعراء الرواد في الالتزام بإيقاع التفعيلة فإنهم : «لم ينتجوا لنا سوى جثث قصائد ، تفرعنا حالما نقترب منها ، مخرجة رؤوسها من توابيتها في طريقها إلى المدفن»(!!) (ص ١٥) .

الملاحظة الثانية حول مفهوم «السلطة» في أدبيات الأحزاب ، قبل استلام الحكم طبعاً ، ومواجهتها .

إن مقالة فاضل ، وآراءه عموماً ، مأسورة بفكرة السلطة كمادة



للاتهام . فثبات تقليدية الشعر العربي كان بسببها (ص٦) . وحركة رواد الحداثة فيها تزلف ومداهنة للذوق العام الذي تحافظ عليه السلطة بالضرورة و«الشاعر الحقيقي هو مناضل ثوري...» (ص١٥) . والغريب أن التمرن على تصفية الحساب مع السلطة أو العدو عن طريق الأدب والشعر قد أصبح أكثر الملاهي المنتظرة التي تصطفيها السلطة أو العدو لتسليتهما . فهي تنطوي أولاً على اعتراف إعلامي ضمناً . ثم هي ، ثانياً ، لا تعين أو تحدد بشراً فلا تشكل تجريحاً . ثم هي ، ثالثاً ، تشكل ، بسبب هوائيتها ، متنفساً لبؤساء كثيرين يأخذون صياغاتها مأخذاً جدياً .

إن قصائد نزار قباني السياسية ضد الحكام والسلاطين هي أكثر القصائد رواجاً في أوساط الحكام والسلاطين . وهل لنزار خيار في ذلك! وهجائيات مظفر النواب أصبحت مثار متعة لديهم ، يتلاقفونها كما يتلاقفها البؤساء الذين يقرؤونها بجدية المعذب .

وقل الشيء نفسه عن مسرحيات ومقالات محمد الماغوط الساخرة ، وعن الأعمدة الشهيرة التي يكتبها كثير من الأدباء في الصحافة هذه الأيام . السلطة تعرف بحكم التجربة أن «النضال الثوري للشاعر» حفنة من الرمل أمام رصاصة بفلسين ، أو أمام ثروة قادرة على خلق إعلام يسحق بعجلته الهائلة عجلة الشعر المسكينة .

إن الشعر الذي يريد فاضل وكثيرون أن يجعلوه سلاحاً ، وهو صرخة عابثة لا تحمل إلا قداسة وفردية وأخلاقية الشاعر التي وراءها .

هناك إشارات في المقالة مثيرة من حيث المفارقات التي تنطوي عليها : «الحداثة تصب في النهر الكبير الذي يهدر الآن هنا ، متدفقاً نحو المستقبل»(ص٨) . «الشاعر الحقيقي يسمع أصوات المستقبل ويغنيها» (ص٨) « ... مندفعين... نحو القصيدة التي تفتح الطريق الى



المستقبل»(ص١٥) . وأيضاً ، ولكن ساخراً هذه المرة... «حيث يصبح الدكتاتور بطلاً يقودنا الى المستقبل السعيد...» (ص١٥) . ولعل فاضل يعرف أن أدبيات الدكتاتور والسلطة مفعمة بالوعد... باتجاه المستقبل دائماً . وإن راية المستقبل ، بين رايتي الماضي والحاضر هي المرفوعة دائماً . وإذا التفت الدكتاتور الى الماضي فلغاية تشويهه «وإعادة كتابته» لا التغني به . ولكن ما من أحد يملك أن يشوه المستقبل أو يعيد كتابته . فهو ، إذن ، راية جاهزة ، تملي عليها ما تشاء ، وفاعلية سلبية لإلغاء الذاكرة وتعبئتها بالوهم . وليس غريباً أن كل سلطة ، وكل الأحزاب التي تسعى إلى السلطة ، تجعل من راية المستقبل أعلى الرايات . وليس غريباً أن تنتسب «المدرسة المستقبلية» في الشعر والفن والنحت ، متمثلة بزعيمها مارينتي ، الى الحزب الفاشي منذ لحظات طلوعها الى العالم في بدايات هذا القرن . حتى أن مارينتي أوجد «الحزب السياسي المستقبلي» ونشر بيانه عام ١٩١٨ . وفي عام ١٩١٩ أصبح زعيم المستقبلية عضواً في الجنة المركزية للحزب الفاشي .

إن النزعة باتجاه المستقبل ، هي نزعة ايديولوجية ، لأن كل ايديولوجية تنطوي على برنامج عمل لما سيأتي ، والإنسان لا يملك أن يعرف ، ولا أن يسيطر على المصادفة في الزمان . ولكن يبدو أن الشاعر الطليعي العربي ينفرد وحده بهذه المعرفة .



٤

«الإبداع تحقيق دون نموذج . الإبداع نموذج ذاته . إنه سديمٌ يتمرأى ، يتصور ذاته»[١٠] . هذا الكلام قاله أدونيس ، وهو يلخص زاوية النظر التي يرى من خلالها الى كل المفاهيم التي تتصل بالإبداع وقيمه وقوانينه . إن دلالة الموقف هذا ، رغم التباسها ، تذهب الى نسف أهم بند من بنود البناء في كل أشكاله . حيث يتحقق الإبداع دون نموذج ، دون خبرة بشرية ودون بُعد تاريخي ، ودون ماضٍ وذاكرة ودون إنسان ، إذا ما أردنا استنتاجاً منطقياً ، لأن الإنسان هو وليد الخبرة والتاريخ والماضي والذاكرة .

والشعر ، بصورة خاصة ، إنما يتميز عن الفنون الأخرى ، كالرسم والموسيقى ، بدور الذاكرة الأساسي في تكوينه . الشعر يتألف من كلمات ذات معنى لا من «أشكال» سمعية أو بصرية . إننا قبل أن نكتب الشعر يتوجب علينا أن نقبض بقوة على المعنى العاطفي والشكلي للكلمات . وهذا لا يتم إلا بعد تطور التربية والخبرة والقدراتِ التي تأتلق في داخلنا . إن



الكلمات هي آلات الشعر ؛ وهي لا تملك طاقة لإثارتنا ما لم تكن مشحونة بتعانق الثقافي والعاطفي المتولدين من الخبرة وحدها[11] .

إن الحداثة في مقال فاضل تشبه حداثة أدونيس وحداثة كثيرين . لا تحتفظ بلبنة بناء سابقة ، ويكفيها المستقبل غير الملموس عن الماضي الحاضر أبداً . سأتابع هنا بضعة نماذج من تعريفات فاضل غير المحددة .

« ... الشكل الشعري في كل هذه الأنماط (القصيدة الحرة أو قصيدة النثر) يرتبط بمستوى وعي العالم وطريقة الاقتراب الجمالي منه مهما كان الموضوع الذي يتعامل معه ولهذا فإننا لا ننظر الى القصيدة خارج آلية الكتابة والوعي الذي ينتجها . فسواء كانت القصيدة موزونة أو غير موزونةٍ فإنها تتحقق ضمن آلية معينة للشكل ومنطق خاص له . هذه الآلية وهذا المنطق هما ما يجعلان من القصيدة الحرة أو قصيدة النثر مثلاً نثراً يختلف عن أي نثر آخر ، من ذلك النمط الذي نجده في لغة الاقتصاد أو الخبر الصحافي ، حيث نكتشف أن القصيدة الحرة (النثرية) وقصيدة النثر تمتلكان هما أيضاً أوزانهما الخاصة بهما ، وإن كانت هذه الأوزان غير عددية ، كما في قصيدة النظم »(ص٥) .

الشكل الشعري يرتبط ، في تحديده ، بمستوى وعي العالم . كيف ؟! وما هي درجة وعي العالم ، في الرواية والمسرحية واللوحة والقطعة الموسيقية التي تجعل منها رواية أو مسرحية أو لوحة أو قطعة موسيقية ؟! وما هي آلية الكتابة وآلية الوعي الخاصة بتحقق القصيدة ؟ وإذا كانت هذه الآلية هي التي تحدد شعرية النص ، فإن عبارة «فسواء كانت القصيدة موزونة أو غير موزونة» تبدو عادلة ، لأنها تنصف «قصيدة النظم» في وعي آلية الكتابة والوعي... الخ . ولكن فاضل لا يريد استنتاجاً منطقياً كهذا . لأن النص لا يخضع لمنطق . ثم أن هذه الآلية والمنطق اللذين يجعلان من القصيدة الحرة



(النثرية) أو قصيدة النثر نثراً يختلف عن أي نثر آخر (في لغة الاقتصاد أو الخبر الصحافي...)... فأين يضع فاضل نثر الرواية والقصة القصيرة والمقالة الأدبية وحوارات المسرح ، أو نثر الرسائل التي يتبادلها الأدباء ؟ ثم ما هي هذه الأوزان الخاصة ، غير العددية التي تتحقق «بطريقة داخلية... ليست أقل صعوبة من قصيدة الوزن» ؟(ص٥) .

وفاضل قد يضطر الى اللجوء الى مقاربات لا يعرف ، هو ، مدى خطورتها وإثارتها للاضطراب . فهو يقول « ...فإن الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة (النثرية) هو أقرب الى الموسيقى السيمفونية التي تمتلك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى الى آخر (الهبوط والارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية للعمل كله» (ص٥) . إن كل موسيقى تملك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية... ولكن فاضل ، وكثرين غير فاضل ، ممن يتمثل بالموسيقى دون أن يصرف وقتاً كافياً لسماع ، أو قراءة ، شيء منها أو عنها ، إنما يطلق اسم السيمفونية على الموسيقى الكلاسيكية عموماً . ولا يعرف أن هناك السوناتا للبيانو وللفايولين وللتشلو وللفلوت ، أو ثنائية السوناتا وثلاثية السوناتا ، ورباعية السوناتا وأن هناك الثلاثية الوترية والرباعية والخماسية والسداسية والسباعية والثمانية التي تقرن بالسيرانيد . وأن هناك السيمفونية والسيمفونيتا والقصيدة السيمفونية والدراسة السيمفونية . وأن هناك الكونشيرتو للبيانو وللفايولين وللتشلو وللغيتار... وأن هنالك ، غير موسيقى الآلات ، ما يعتمد الصوت البشري كالأغنية والكانتاتا والأوراتوريو ، والركويام (القداس الجنائزي) والقداس والأوبرا والأوبريتا... وغيرها . وكل هذه الفنون الموسيقية «تمتلك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى الى آخر (الهبوط والارتفاع) ضمن العلاقات التأليفية... الخ» . وفي حين أننا لا



نعلم على أي وجه من وجوه اليقين ما هو «الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة النثرية» ، فإننا نعلم علم اليقين بأن النوع الموسيقي المعروف بالسيمفونية يتميز ببناء صارم يسمى «بناء السوناتا» أو «بناء الحركة الأولى» . وهو بناء يعتمد ، داخل الحركة الأولى وحدها أو عبر الحركات التي تكون عادة ثلاث أو أربع حركات ، ثلاث مراحل واضحة : هي الموضوع الأول الذي تنطلق منه التنويعات اللاحقة (Exposition) ، ثم يليه «النمو» (Development) ، ثم الخلاصة (Recapitulation) وهو نظام درامي كما هو واضح . ولذلك يقال عن السوناتا إنها قصة صوتية . وهي كثيراً ما تقارن بالقصة القصيرة والرواية . وهناك من النقاد من يعطينا عينات من بعض الروايات كسوناتات تعتمد الكلمات مثل «مستر دالواي» لفرجينيا وولف ، و«رحلة الى الهند» لفروستر ، و«يوليسيس» لجويس ، ورواية توماس مان القصيرة «تونيو كروجر» .

والقصيدة التي تعتمد موضوعاً في المفتتح ، ثم تطوره وتنوع عليه ، ثم تقود هذا التطوير والتنويع الى خلاصة ، تستحق أن تسمى قصيدة مستوحاة من البناء السيمفوني . وإن أهم نموذج للشعراء اعترف بتأثره بالموسيقى هو «تي . أس . إليوت» . ولكن تأثره انصرف الى شكل واحد من أشكال الأبنية الموسيقية ، هو الرباعية الوترية ، خاصة في قصيدته الطويلة : الرباعيات الأربع . والبناء الموسيقي في اللغة الشعرية ، هنا ، هو مجاراة لبناء الموضوع والموضوع المضاد (Statement - Counter Statement) في الجمل الموسيقية . كما تأثر شاعر آخر مثل «وليم كارلوس وليمز» بإيقاع «السويت» ، في واحدة من قصائده بذات الاسم (Suite) . وهو ضرب من التأليف يعتمد مقاطع متتابعة بطريقة حسابية تنظم على شكل حركات راقصة تماماً ، كما يُبنى عمل السويت



الموسيقي . والشاعر «ولت ويتمان» اعتمد الأبيات الطويلة المتدفقة ، بصورة ما ، تأثراً بفن الـ "Recitative" (الإلقاء الكلامي الملحن) أو بفن الـ "Aria" (الأغنية) المعروفين داخل الأوبرا الإيطالية .

وكذلك كتب الشاعر «بول تسيلان» قصيدته «فيوگ الموت» استيحاءً من بناء فن «الفيوگ...» الموسيقي ، الذي وصل أرفع مستوياته لدى «باخ» . ومن يصغي له بأذن مدربة سيعرف إمكانية استيحائه في الموسيقى الشعرية .

ولأن فاضل يجهل بأن السيمفونية لا تحتل إلا جزءاً صغيراً من الأنواع والأبنية الموسيقية ، كما رأينا ، فإن تحديده النظري يكشف عن مدى خطورة اطلاقات واثقة كهذه على أذهان القراء الذين لا يعرفون شيئاً ، بدورهم ، عن الموسيقى وأبنيتها ، والذين يتعطشون للمعلومة ، كما هي ، عارية من كل ثياب البلاغة العصرية المعماة .

يكرر فاضل في مقالته تعميماً ملتبساً آخر بشأن الانتقال من الشعر الى النثر الشعري ، «هذا الانتقال... ارتبط بمرحلة جديدة في تاريخ تطور العرب وصعود حضاري استمر قروناً» (ص٦) . إن الانتقالة من مرحلة انفراد الشعر كديوان للعرب ، الى مرحلة «النثر» الذي لا «شعرية» فيه هي التي كانت دليلاً على الصعود الحضاري . وإن سيادة الشعر في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي تحديداً ، كانت دليلاً على سيادة البداوة وعلى السطح المنبسط شبه البدائي للعقلية العربية . ولكن شيوع النثر غير الشعري ، الذي هو قرين تطور الوعي العلمي والفلسفي والاجتماعي كان الدليل على النهضة العقلية التي هي جوهر الصعود الحضاري . إن فاضل يريد أن يجعل الشعر نثراً ، أو النثر شعراً بأي ثمن . وقبل أن ندخل في حقل قصيدة الإيقاع وقصيدة النثر ، نقرأ له :



«إننا نؤكد هنا وقبل كل شيء على الأرضية التي تقف عليها الحداثة الشعرية ، وهي أرضية اجتماعية ـ تاريخية يتجلى فيها مدى التطور الذي حققته بنية ما في الانتقال من العصر القديم الى العصر الجديد وتتجسد ضمن مستويين مترابطين (مادي وروحي) . هذه العملية الانتقالية التي تعكس مدى وعينا بالتغيير واتجاهه وهدفه هي جوهر كل حداثة ، ومن ضمنها الحداثة الشعرية بالطبع . وهنا لن نحتاج الكثير من الذكاء لنعرف أن العملية الانتقالية التاريخية العربية قد اتسمت ولا تزال بالفوضى واللاعقلانية واختلاط المفاهيم والقيم وتداخل الأزمنة . لأن ما حدث لم يأت بسبب تطور داخلي طبيعي في البنية العربية ، وإنما جاءها من الخارج بطريقة لا تتيح لها أية فرصة للإفلات منه . فقد بدأت الحداثة في الغرب بعيداً عنا ، وعندما وصلت إلينا مثل موجة هادرة جرفتنا نحو البحر ، نحن الذين لم نتعلم السباحة حتى في الأنهار . فجأة لم نعد ما كنا عليه ، ولكن بدون أن نكون ما ينبغي أن نكونه »(ص١٥) .

ألا يبدو هذا المقطع رداً عادلاً وصريحاً على كل مواقف وآراء فاضل ، لا في مقالته هذه ، بل في كل ما كتب حول الشعر وحداثته ، خاصة إذا حذفنا منه بعض اللمسات المبالغ بها ؟ ألا يبدو ـ على ضوء كلام فاضل ـ أن شعر السياب ونازك ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأدونيس (في قصائده القديمة) والبياتي وبلند الحيدي وسعدي يوسف وكثيرين ممن يكتبون بإيقاع التفعيلة في موقّعه الصحيح ؟ وأن خروجه من قواعد البحور التقليدية الصارمة الى وحدة التفعيلة والى التنويع عليها أو حتى اختراق رتابتها هو نوع من التحفظ أمام اعتبار أن الحداثة العربية والحداثة الغربية الجارفة ذات طبيعة واحدة أو ذات أرضية واحدة ؟ وألا يبدو النص الذي يكتبه الطليعيون الجدد هو المقتلع من الجذور ، أو ضحية «الموجة الهادرة» التي



جرفته نحو البحر ، هو الذي لم يتعلم السباحة حتى في الأنهار ؟!

إن التوفيق بين مقاصد فاضل وبين نصه النقدي يبدو مستحيلاً . ولكنه تناقض لا مهرب منه . ففاضل شاعر عربي ينتسب الى هذه «العملية الانتقالية التاريخية العربية التي اتسمت ولا تزال بالفوضى واللاعقلانية واختلاط المفاهيم والقيم وتداخل الأزمنة» . لأن انتحال فاضل لحداثة المستقبل «لم يأت بسبب تطور داخلي طبيعي في البنية العربية وإنما جاءها من الخارج» .




مكتبة
الفكر الجديد

٥

إن مفهوم «الإيقاع» يبقى شبحاً في مقالات فاضل . فهو «إيقاع حر» و«إيقاع نثر» و«إيقاع داخلي» ، و«إيقاع الموسيقى السيمفونية» و«إيقاع جديد» ، و«إيقاع حركة العمل والرقص» لا الغناء! و«إيقاع يعكس روح زمننا وضجة شوارعنا وأرواحنا» ، وإيقاع ليس خارجياً «قائماً على الرنين» ، بل آخر يستخدم «لغة أكثر حياة...»! و«الإيقاع العالي» في القرآن ، و«الإيقاع النفسي»...الخ .

هذه الإيقاعات تصلح لكل شيء ، لإيقاع القصيدة التقليدية وإيقاع عربة في شارع ، الى إيقاع الصمت . وهي تصح ، دون شك ، على النثر ، أي نثر .

لنقترب قليلاً من الوقفات التي يحاول فيها المؤلف التفصيل ، يقول :
«ارتباط الشعر بالغناء فرض الإيقاع ، ولكن هذا الإيقاع ، طبقاً للدراسات الحديثة (جان فوكيه مثلاً) ، لم ينحدر من الكلام نفسه وإنما جاء من الخارج ، فهو في الأصل يرتبط بإيقاعات وحركات العمل والرقص التي



دخلت اللغة تدريجياً ، متخذة أشكالاً متنوعة (الأوزان) وتطورت ضمن أمكاناتها الصوتية والضرورات الاجتماعية المحيطة بها . وهكذا فإن الإطار الإيقاعي (الوزن) يوجد في البداية مستقلاً عن شكل تحققه اللغوي ، ولكنه ما أن يدخل في اللغة حتى يكون نموذجاً لأشعار جديدة ، تتحقق عبر صياغات مختلفة يمكن أن تبتعد إيقاعياً عن الأصل وهنا ينبغي أن نفرق بين الإطار الوزني للقصيدة وشكل تحققها اللغوي . فالوزن لا يصنع القصيدة . وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة على صياغة بعض العلوم (النحو مثلاً) شعراً ولكنها لا تمت للشعر بصلة » (ص٦) .

إذا افترضنا أن الإيقاع يعني الموسيقى ، فإن تولد الإيقاع الذي يراه فوكيه منحدراً من العمل والرقص ، هو رأي من الآراء الاجتهادية يلخصها أنتوني ستور في كتابه الجديد «الموسيقى والعقل» بثلاثة اجتهادات غير أكيدة :

١ ـ افتراض أن الموسيقى جاءت لاحقة للكلام . وهو رأي هربرت سبنسر (١٨٥٧) . إذا لاحظ أن الكلام حينما يصبح عاطفياً ، فإن الأصوات تأخذ مجالاً نغمياً أوسع مما يقربها من الموسيقى . إن أصوات الحديث المنفعل العاطفي تستقل بصورة تدريجية عن الكلمات ، وتحقق وجوداً في ذاته لا علاقة له بها .

٢ ـ افتراض أن الموسيقى سبقت الكلام . وهو رأي دارون . يرى أنها جاءت كفعاليات صوتية إغرائية في مناغاة فترة التلاقح . لقد لاحظ أن الحيوانات التي تملك أجهزة صوتية تستعمل أصواتها بشكل ملح عندما تكون تحت تأثير المشاعر الجنسية . إن أصوات الإثارة قد تكون عرضة للتلطيف والتعديل والتكثيف والإحكام .

٣ ـ رأي ثالث (جيزا ريفيز) يرى بأن صوت الغناء يحمل بالضرورة



طاقة وقوة أكبر من صوت الحديث اليومي الاعتيادي ، وأن الإنسان البدائي اكتشف ، في مناشدته لأصحابه ، أنه يستطيع أن يكون أكثر تأثيراً في استعمال الصوت الغنائي . وإن هذه المعرفة بقيمة الانتقال من صوت الحديث العادي الى آخر عالٍ ومتنوع الطبقات هو الذي وضع جذور الإيقاع الموسيقي(١٢) .

وهذه الاجتهادات ، ومن ضمنها اجتهاد فوكيه الذي تحمس له فاضل بصورة غائمة ، قد تختلف في موضوع الأسبقية بين الموسيقى والكلام فقط ، ولكنها لا تختلف أبداً في أن الإيقاع لا يتحقق في الحديث العادي بل في مستوياته العاطفية العليا . والشعر شأن الموسيقى ، هو أحد هذه المستويات . ولذلك تبدو فكرة انحدار الإيقاع من الرقص والعمل لا من الغناء اجتهاداً ممكناً يعزز بدوره هذه البديهية ، وهي : أن عزلة هذا الإيقاع التي ولّدت الموسيقى المجردة ، بعيدة عن الكلمات ، هي التي ولّدت الشعر لحظة التحامها بالكلمات . أما إقحام الاستنتاج التالي الذي يقول : «ينبغي أن نفرق بين الإطار الوزني للقصيدة وشكل تحققها اللغوي» فهو وليد رغبة باللعب الذهني ، يشبه استنتاج فاضل الآخر بأن «الوزن لا يصنع القصيدة ، وفي الشعر العربي أمثلة كثيرة على صياغة بعض العلوم (النحو مثلاً) شعراً ولكنها لا تمت للشعر بصلة» وهو رأي بديهي لم يقل أي ناقد عربي تقليدي رأياً بعيداً عنه أو مناقضاً ، باستثناء أن فاضل خلط «النظم» بالشعر في الخاتمة . فصياغات بعض العلوم كالنحو لم تكن من أمثلة الشعر العربي يوماً ، لا على لسان النقاد المحدثين ولا القدامى .

ومن النماذج التفصيلية والتطبيقية في المقال قوله :

«وهنا أود أن أشير الى تطور مهم في استخدام الوزن وطريقة التعامل معه ، بدأت به قصيدة الستينيات في العراق ، بدون أن يحظى بانتباه نقدي



حتى الآن . فقد أظهر تحليل أوزان الشعر العربي أن جميع التفعيلات الثماني الأساسية التي تقوم عليها بحور الشعر العربي (فعولن ، مفاعلين ، مفاعلتن ، فاعلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مفعولات) تفرض موسيقية تقودك الى القصيدة بدل أن تقودها أنت إليها ، سواء التزمت النسق الصارم للبحور العربية أو التفعيلة المنفردة . فإذا استخدمت تفعيلة «فعولن» كأساس للقصيدة فسوف تقول مثلاً «هو البحر آتٍ» ، ولكنك لا يمكن أن تقول «الحر آت» أو «آت هو البحر» وإذا ما أردت أن تتخذ تفعيلة «مفاعيلن» كأساس للقصيدة فينبغي أن تقول مثلاً «سلاماً أيها الضوء الذي يأتي من الماضي» وليس «أيها الضوء ، آتياً من الماضي ، سلاماً» .

إن الفارق هنا لا يتعلق بالغنائية الصوتية وحدها وإنما بالمعنى أيضاً . وهذا ما يجعلني أقول إن المعنى في القصيدة الموزونة غالباً ما يتحقق ضمن الآلية الموسيقية للتفعيلة وطريقة تأثيرها على التأليف اللغوي» (ص١٥) .

ثم يخلص الى أن قصيدة الستينيات اختارت أن تضع نفسها قريبة من إيقاع النثر الذي «يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أساساً... وهكذا استخدمت قصائد كثيرة وبطريقة جديدة إيقاع ما تسميه كتب العروض العربية ـ المتدارك المخبون...» .

إن فاضل ، هنا ، يبني عمارة وهمية من افتراضات لا دليل عليها . فالشعر الستيني لم يضع نفسه قريباً من إيقاع النثر . هذا إذا ما رأينا الشعر الستيني (في العراق) متمثلاً بشعرائه : حسب الشيخ جعفر ، ياسين طه حافظ ، سامي مهدي ، خالد علي مصطفى ، صادق الصائغ ، علي العلاق ، عبد الرحمن طهمازي ، خالد الحلي ، شريف الربيعي ، عمران القيسي ، جليل حيدر ، محسن أطيمش ، سركون بولص ، فوزي كريم ، مالك المطلبي ، حميد سعيد ، خالد يوسف ، نبيل ياسين ، مخلص خليل ، عبد



الكريم كاصد وفاضل نفسه... وهو لم ينصرف الى بحر «المتدارك المخبون» إلا بالقدر الذي انصرف فيه الى البحور الأخرى . ولعل الوحيد الذي كتب قصيدة النثر آنذاك وانصرف إليها هو مؤيد الراوي . لم يكتب قصيدة واحدة «تقترب من إيقاع النثر» أو تستخدم «المتدارك» أو غيره من البحور . لأن مؤيد لم «يلجأ» الى النثر بسبب «تطور مهم في استخدام الوزن وطريقة التعامل معه» . فهو لم يكتب قبل ذلك قصيدة «وحدة بيت» أو قصيدة «وحدة تفعيلة» . ولعل الذي انصرف الى القصيدة التي تعتمد النثر في مرحلة ما بعد السنوات الستين والسبعين هو فاضل العزاوي نفسه ، الى جانب سركون بولص الذي كتبها بعد سفره الى أمريكا .

فاضل ، إذن ، يعني بشعراء الستينيات شعراء كركوك وحدهم . هو وسركون ومؤيد وجان دمو وصلاح فائق . لأنهم انصرفوا في آخر المطاف الى النثر . ولكن أحداً منهم لم يجد نفسه في «المتدارك» كما وجدها فاضل الذي كتب فيه كل شعره الموزون تقريباً! ولذا يبدو أن حديثه عن «التطور المهم في استخدام الوزن وطريقة التعامل معه» الذي بدأت به قصيدة الستينيات في العراق ، حديث يقتصر عليه وحده . فما من أحد غيره كتب في «المتدارك» عقدين من الزمان ، ثم خرج منه ، بعد ذلك ، الى النثر .

والغريب أن هذا الحماس شبه الديني والطقسي لجيل الستينيات يشف عن حماس أكثر خطورة للذات . وما الجيل إلا قناع يتوسله المؤلف للاحتفاء بالنفس . ولعل فاضل يعرف تماماً أن مقالته تقود الى ذلك دون لبس . وهي قد تتعثر ، في سبيل ذلك ، بمتناقضات تبدو جانبية . فهو يعتبر التفعيلات «تفرض موسيقية تقودك الى القصيدة بدل أن تقودها أنت إليها...» ، (وهو تعبير يتسم بالالتباس ، ولعله يقصد أن الموسيقى تفرض على الشاعر طبيعة النص الشعري في بنائه ومضمونه) ، ولكن المثال الذي يضربه يبدو أكثر



خضوعاً واستسلاماً للشكل . فهو يفترض أن «هو البحر آتٍ» قسري بفعل الوزن و«آتٍ هو البحر» ، أكثر حرية ، فقط بسبب تمتع الأول بالموسيقى وبصيغة أقل خطابية وأكثر تلقائية . فهو بنية من المبتدأ والخبر . تبدو أمامها البنية الثانية عضلية ، فهي لا تضفي مزيداً من المعنى بلعبها الشكلي .

وبهذا السياق الشكلي الزخرفي يعالج الكاتب بيتاً للجواهري خاضعاً لسطوة الوزن التقليدي ، هو « ... بأن جراح الضحايا فم » ، يقول «في رأي هيغل أن الشعر هو ما يبقى بعد الترجمة . وإذا ما أردت أن أعطي لهذا الرأي معناه الحقيقي أقول إن الشعر الجيد هو ما يبقى منه بعد صياغته نثراً... » (ص١٢) . وفاضل يعرف أن هناك كثيراً من الآراء يقول العكس . يقول «ج . ل . تشيسترتون» في كتابه عن تشوسر : «إنه مستحيل ، بالتأكيد ، أن تترجم الشعر ، بمعنى توفير بديل دقيق للغة الشعرية . ولكن من الممكن أن تكتب نصاً شعرياً مستوحى في لغتك من النص الشعري في لغته» .

ويقول «أ . س . برادلي» في إحدى محاضراته بذات الاتجاه : « ... في الشعر الحقيقي ، يستحيل التعبير عن المعنى بمفردات غير مفرداته . أو تغيير الكلمات بدون تغيير المعنى . إن الترجمة لهذا الشعر هي ليست المعنى الأول بحلة جديدة مختلفة . إنها نتاج جديد ، شيء ما يشبه القصيدة ، أو شيء أكثر شبهاً بالقصيدة من حيث المعنى لا من حيث مظهر الشكل» . ولذلك يقف كثيرون أمام الترجمة النثرية للشعر موقفاً مرتاباً . فكيف بصياغة الشعر نثراً في ذات اللغة ، بالطريقة التي يحب فاضل أن يجعلها قانوناً . يقول «كولريج» في كتابه الشهير ـ «السيرة الأدبية» : «أياً كانت الأبيات التي تتحول الى نثر في اللغة ذاتها ، دون نقصان في الدلالة ، من حيث تداعي الخواطر أو المشاعر ، ستكون رديئة في



أساليبها » . وكل قارئ للانكليزية ، وربما غير الانكليزية ، لا بد يعرف بأن ترجمة الشعرفيها ترجمتان : ترجمة شعرية تعتمد الوزن ، واستلهام الأصل . وترجمة نثرية تعتمد نقل المعنى الحرفي . وهي ترجمة أدنى درجة اعتمدتها «دار پنكوين» في كثير من ترجماتها للشعر العالمي .

وبهذا الشأن يمكن استعادة كلمة لشاعر كبير هو «روبرت فروست» يقول فيها : «الشعر هو ما يُفقد في الترجمة» . نقيض ما يقوله فيلسوف العقل «هيغل» . و«فروست» هو الشاعر لا «هيغل» . وحتى لو اتفقنا مع فاضل ، فهو سرعان ما ينسى القاعدة ويضع لأبيات الجواهري صياغة شعرية حديثة ناجحة (تعتمد النثر) . لأن هذا الشعر «يصوغ الموضوع بطريقة أخرى حتى إذا أراد أن يلزم نفسه بسياق الأبيات نفسه...»!!

فلِمَ إذن اعتبر أبيات الجواهري ، وهي التي بقيت كما هي بعد صياغتها نثراً ، «دعاية سياسية حماسية» و«ضجة لفظية» ؟!

ولنتأمل الآن صورة الجواهري المشبعة بالموسيقى دون أن يضطر بسببها الى اللعب اللفظي والخطابي ، فهي شأن الأولى بنية بسيطة مكونة من إن واسمها وخبرها :

«... بأن جراحَ الضحايا فمُ» ولنقارنها بصياغة فاضل الشعرية الحديثة ، التي اعتمدت التقديم والتأخير :

«لكل ضحية جرحها

لكل جرح فمه»

أيهما أكثر زخرفاً وعضلية وخطابية ؟!

أرجو أن لا توحي متابعتي التفصيلية هذه بأني أرى ـ باتجاه مضاد ـ أن القصيدة التقليدية التي تعتمد بحور الخليل ما زالت أكثر صلاحية لاستيعاب التجربة الحديثة ، ما أريد هو أن أضع أصابعي وأصابع القارئ على بشرة



القناع الذي يخفي فراغاً ، وعلى مجرى التيار الذي يوهم بالتغيير واستيعاب الحداثة وما بعدها في حين يخفي تحت سطحه الرقيق فراغاً ولعاً باللعب الشكلي والبلاغة اللفظية . وإلا فأي منا ، ومن الأجيال السابقة ، على مختلف الاتجاهات ، ما زال مولعاً بكتابة القصيدة العمودية ؟ وأين هي القصيدة العمودية المسكينة ، أصلاً ، في هذا النشاط الشعري الذي يملأ الصحف والمجلات والكتب والمهرجانات ؟



٦

إن الإشـارات حـول «الإيقـاع» الداخلي والعـالي والنفـسي كـثيـرة في مقالات طليعيي الحداثة ، الذين خرجوا من «إيقاع» الوزن . وهي كثيرة في مقالة فاضل العزاوي . ولكن إشارة تحليلية واحدة لم ترد على لسانه حول ماهية هذا الإيقاع وضوابطه . وكيف يمكن تمييزه عن إيقاع جملة نثرية مثل «المناخ بارد في الشتاء حار في الصيف معتدل في الربيع...» . وإذا كان الإيقاع واحداً في هذه الجملة وفي أي بيت شعري يعتمد النثر ، فلِمَ كل هذا الحديث المفتعل حول الإيقاع الجديد ؟ وحتى في الإشارات التي أورد شاهداً شعرياً فيها ، كما رأينا ، يتجنب الإشارة الى الإيقاع لأن الشاهد العيني والسمعي إنما يكون مقنعاً ودالاً حينما يتعامل معه المشاهد والسامع بالضوابط ، حتى لو كانت هذه الضوابط في الإيقاع وجدانية ، نفسية وعاطفية . ولكن هذه الضوابط عصية على البصر والسمع حينما تكون مبتدعة ووهمية أو مفروضة من قبل وعي نظري تجريدي . ونحن نعرف مقدار السهولة التي نضع فيها الشروط النظرية للقصيدة النموذجية . ولقد اعتاد



فاضل هذ السهولة في كثير من كتابته . فهو يقول مثلاً : إن «المعنى الداخلي للإيقاع الموسيقي والذي كشف عنه بصورة عميقة العالم اللغوي الأمريكي دالاس شيف في كتابه «المعنى وبنية اللغة» هو معنى لا يتجلى في الشعر وحده وإنما في النثر أيضاً...» (ص٧) . إن فاضل لم يأبه لهذا الكشف العميق للمعنى الداخلي ، وإلا لصرف عليه الجهد الذي يستحقه في التعريف به والتفصيل فيه ، حتى لو اقتصر الأمر على ترجمة دراسة العالم اللغوي ، أو تلخيصها وإفادتنا في فك هذا اللغز الذي تدور حوله الأقلام ولا تقربه .

إن فاضل ، شأن الآخرين من جيله ، وشأن الكثيرين من الأجيال التالية ، لم يوفر ، بحكم الظرف أو الإرادة ، علاقة معرفية ووجدانية كافية مع الموروث العربي . ربما تكون هناك علاقة معرفية ولكنها غير فاعلة . فكثير من دارسي الأدب من الأكاديميين توفروا على معرفة جيدة بالتراث ولكنها غير معززة بعلاقة وجدانية . وهي علاقة تبدأ عادة في زمن مبكر من الولع بالقراءة والاستجابة والتقليد ، قد لا توفرها ، كما قلت ، علاقة نافعة على صعيد الكتابة الصحيحة ، إعراباً وإملاءً ولغة . أو حتى معرفة متكاملة تليق بعالم متخصص بالعربية . إنها تلك العلاقة التي تحقق عملية الإنبات في التربة البكر للروح ، بحيث ينمو هذا الوليد مع لحم ودم الكائن ، لا في الدائرة المعرفية وحدها . وبسبب تلك العلاقة تجد صاحبها يحسن قراءة الشعر العربي ، حتى لو أخطأ أحياناً في اللغة ، ويحسن نطق الكلمات وتركيبة الجمل ، ويعامل أصواتها بصورة تبدو غريزية ، ولا يخطئ بالوزن حتى لو لم يعرف شيئاً عن العروض وبحوره . وشبهه بالشاعر والسامع الجاهليين قريب . فكلاهما غير معني بالجانب النظري في الوزن ولا حسابات الأرقام .

أن هذه العلاقة الوجدانية هي أحد أهم وسائل دربة الأذن الموسيقية . ومعها دربة القراءة والإيصات . إن سماع الموسيقى يكون ، عادة ، وليد



هذه العلاقة الوجدانية . يتوفر ، بالضرورة ، بتوفرها . وهو أيضاً وسيلة مهمة لدربة الأذن . فإذا كانت تلك العلاقة تنشئ حساسية في السماع ومن ثم في القراءة ، داخل دائرة العروض وقوانينه الموسيقية ، فإن سماع الموسيقى إنما ينضج هذه الحساسية ويكشف عن طبقاتها واتساعها والتنويعات غير المحدودة التي تنطوي عليها . وهو ما يحتاجه الشعر الحديث الذي يبحث عن سبل الخروج من إطار الإيقاع الحسابي الرتيب (= البحور) . ليس غريباً أن تلتفت الشاعرة نازك الملائكة الى ذلك ـ بمعزل عن تقييم محاولتها ـ فهي الى جانب معرفتها بالانكليزية ، مولعة بالموسيقى الكلاسيكية وعازفة جيدة على العود . وقد يؤخذ عليها تزمتها وصرامة شروطها ، إلا أن الريادة النظرية في الأوزان الجديدة قد تبرر لها ذلك . ولعل كتابها الرائد يعتبر الكتاب الكلاسيكي الوحيد الذي ينطوي على أهمية تذكر .

إن جيلنا قد تلقف حداثة الرواد واعتمادها التفعيلة بأذن غير معززة بالدربة الموسيقية خارج حدود اللغة . ما من أحد عرف مقدار عمق العلاقة بين موسيقى القصيدة الجديدة والموسيقى التي تصدر عن آلة أو حنجرة ، وخاصة الموسيقى الكلاسيكية التي تجاوزت موطن ولادتها وأصبحت إنسانية وعالمية الطابع .

إن نفراً من شعراء وحدة التفعيلة قد احاطوا بشيء من مدى التنوع الممكن في الأوزان ، والخروج عنها خروج العارف . ولا شك أن شاعراً كصلاح عبد الصبور يظل صوتاً ، من بين الرواد ، منفرداً وعينة تحتذى ، في الإحاطة بهذا الإمكان ولذلك اتُهم بالركاكة والخطأ العروضي ، دون إدراك لمعنى تجاوزاته .

ونفر آخر بقي على خطى وحدة التفعيلة ، وهم قلة لا يؤخذ بها كثيراً .

ونفر ثالث غير مشبع الوجدان بإيقاع القصيدة العربية من جهة ، ولم



يخضع أذنه لدربة الموسيقى خارج اللغة ، لم يجد بداً من إلغاء كل شيء ، ونسف القديم والبدء ببناء حَجَرة جديدة لا أساس لها من حجارات سابقة . ولذلك فإن دعوى إلغاء الوزن وإيقاعه والانتماء الى النثر وإيقاعه الغامض تبدو دعوى تخدم السياق الفالت من عقاله . وهنا أجد من الضروري استعادة فقرة ملائمة من كلام فاضل سبق أن تمثلت بها ، ملائمة تماماً للتعبير عن الموقف الحائر والمضطرب لهذا النفر الثالث :

«... إن ما حدث لم يأت بسبب تطور داخلي طبيعي في البنية العربية وإنما جاءها من الخارج... فقد بدأت الحداثة في الغرب ، بعيداً عنا . وعندما وصلت إلينا مثل موجة هادرة جرفتنا نحو البحر ، نحن الذين لم نتعلم السباحة حتى في الأنهار» . ولا شك أن ما جاءها من الخارج لم يكن إلا الصيغ المترجمة نثراً للشعر الغربي الحديث ، أو القراءة الفقيرة والغائمة له .

ولنتبين الآن كيف فهم فاضل وكثيرون آخرون الإيقاع الحديث الذي ينطوي عليه النثر ، أو الإيقاع كما فهمه حقاً الشاعر الغربي ، وأساء استعارته (أو استعارة تسميته وحدها) الشاعر العربي .

يقسم فاضل أشكال الكتابة الشعرية الى أربعة : القصيدة العمودية ـ قصيدة التفعيلة ـ قصيدة الشعر الحر (النثرية) ـ ثم قصيدة النثر . الأولى لا لبس في الموقف منها ، مع التحفظ على كثير من خواطر المؤلف الإطلاقية . فالانقياد الى البحر العروضي والنظم تحت تأثير إيقاعه وحده لا يحصل عادة إلا عند الشاعر الرديء ، في عصور الشعر العربي المتميزة قديماً . إن شاعراً كطرفة ولبيد وامرئ القيس ، في العصر الجاهلي ، وآخر كأبي نواس وابن الرومي في العصر العباسي ، لم يكن أسير البحر الذي يكتب فيه ، وإن قصيدته «لا تكتب نفسها أيضاً ، حيث تفرض الموسيقى الخارجية كلمات القصيدة...» (ص١٥) وإن تطرفاً مجحفاً لا ينم عن إحاطة سليمة ، يقف وراء



حكم كهذا : «إن ما اعتبره العرب جنياً يلهم الشاعر قصائده هو في الحقيقة هذا الصوت الخارجي الموجود قبل القصيدة...» (ص١٥) . ويعني به ، طبعاً ، البحور العروضية التي كتب فيها شعراء سابقون ، لا غير ، أما قصيدة التفعيلة فيوزعها فاضل على نمطين ، الأول : «القصائد الغنائية المغلقة التي يكون إيقاعها خارجياً...» وشعراؤها لم «ينتجوا لنا سوى جثث قصائد ، تفزعنا حالما نقترب منه ، مخرجة رؤوسها من توابيتها في طريقها الى المدفن» (ص١٥) .

والنمط الثاني : «فإنه يتخلى عن الإيقاع الخارجي القائم على الرنين ويكاد يخلو من القافية ، مستخدماً لغة أكثر حياة في مقابل اللغة البلاغية التي هي من صفات النمط الأول ، وتكون صياغة جمله من البساطة والانسياب والوضوح ، بحيث تقترب أكثر فأكثر من اللغة العادية والكتابة النثرية المنتقاة من التهويمات اللغوية» (ص١٥) وقصيدة هذا النمط اقتربت «من إيقاع قريب من النثر يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أساساً... وهكذا استخدمت قصائد كثيرة وبطريقة جديدة إيقاع ما تسميه كتب العروض العربية «المتدارك المخبون» أو «الجنب» أو «قرع الناقوس»... (ص١٥) .

إن شعراء النمط الأول استخدموا كل التفعيلات المتاحة . أما شعراء النمط الثاني فاقتصروا على «المتدارك»!

شعراء النمط الأول هم كل الشعراء العراقيين من جيلنا الستيني ، وقد سبق أن ذكرت أسماءهم ، فجميعهم كتبوا قصيدة التفعيلة بأنواعها المعروفة ، كلٌ وفق صوته الخاص ومن ضمنهم فاضل العزاوي نفسه في أواسط الستينيات .

أما شعراء «المتدارك» فلم يكونوا إلا فاضل العزاوي وحده ، دون



غيره . وهو لم يقل ذلك صراحة ، ولكنه تركه لفطنة القارئ . ففاضل لم يتخلَّ عن المتدارك في معظم شعره الذي اعتمد إيقاع التفعيلة ، الى أن انصرف الى النثر . ولا أعرف كيف أبعد عن هذا «المتدارك» الرتابة التي فرضها هو على قصائد الآخرين الذين اعتمدوا بحوراً كثيرة من ضمنها المتدارك . فمن صفحة (٧٩) من أعماله الشعرية نقرأ :

«أحياناً أختزل الفجرَ الداكن أو آخذه نحو المدن السفلى
أذهبُ نحو التل الواقف مثل حصانٍ مطرود من مرعى .
سأعلّم وجهي بالنار وأقترض الله من الأرياف
قطرانُ وعلى واجهة الحبِّ جِمال ترعى جثثاً مقتوله...»

ومن صفحة (٢١) نقرأ :

«ممنوع أن أكتب أسمائي /أن أرثي جيلي/ أن أسرق شيطاناً من

عاصمة الله...»

ومن صفحة (١٢٦) نقرأ :

«هبط البحر إلى مملكتي . نهض الساحرُ في رأسي . جزري مقفلةٌ ، غابات تغرق في الماء . أنا العاشق يا وطني أكتب فوق الموجة حبي . فلتكتبْ حبك مثلي في رمل الصحراء على جسد العشب...»[١٣] .

وهكذا يمتد في شعر فاضل هذا الإيقاع الملزم بالتفعيلة ، أو الملزم إيقاعياً ، بحركة وسكون (َ ْ) متوالية لا تنتهي طوال عشرين عاماً .

في إشارته الى النمط الثاني يستخدم الكاتب مصطلحات منقولة أو مستوحاة من أحاديث النقاد الغربيين حول إيقاع قصيدة «الشعر الحر Free



Verse » في اللغة الانكليزية بوجه الخصوص « يقوم على الضربة والتخفيف (نظام المقطع الصوتي) أساساً ، وهو ما يتفق مع لغة الحياة اليومية » (ص١٥) . وعلينا أن نستخدم كلمة « التشديد » بدل كلمة « الضربة » التي لا معنى لها لأن الأولى هي الترجمة الأوفق لمصطلح Stress and Unstress وسأرجع الى « قاموس المصطلحات الأدبية » والى مادة الشعر الحر Free Verse فيه لنتبين وجه الشبه :

« Verse Libre كما يدعى بالفرنسية ، لا يملك وزناً نظامياً محسوباً للبيت ويعتمد على إيقاعات الكلام الطبيعي والتنويعات الإيقاعية المصاحبة ، في المقاطع المشددة والمخففة للكلمات . بين يدي الشاعر الموهوب يمكن لهذا الشعر الحر أن يحقق إيقاعات وألحاناً في ذاتها »[١٤] .

إن محاولة فاضل إقحام معنى « التشديد والتخفيف » الانكليزية على معنى « الحركة والسكون » التي يبنى عليها الوزن العربي بصورة قسرية تثير أكثر من ارتباك وتشوه أكثر من معنى .

إن اللغات تختلف ، كالكائنات الحية ، عن بعضها بعضاً . وهذه البديهية تعني أن لكل لغة إيقاعها ومخارج حروفها وطبيعة أصواتها . ولا يمكن اعتماد ميزان واحد لقياس إيقاع اللغات جميعاً . وكما أن للغة العربية مقياس « الحركة والسكون » يقاس به الشعر أو النثر ، فإن للانكليزية مقياس « التشديد والتخفيف » يقاس به الشعر أو النثر أيضاً . ولذلك تبنى كل التفعيلات العربية على هذه الحركة والسكون ، كما تبنى التفعيلة الانكليزية Foot على التشديد والتخفيف . ولكن الحركة والسكون غير التشديد والتخفيف ، بذات القدر الذي نقول فيه إن العربية غير الانكليزية .

إن « خصوصية الكتابة العربية » « التي تنفصل فيها عناصر اللفظ وأصوله وهيئاته (الحروف والوزن) عن علامات المعنى ومحدداته (الحركات) »[١٥] إن



هذه الخصوصية لا تعني هذا الانفصال وحده بل تعني أيضاً أن العربية بفعل الحركات ، التي هي علامات المعنى ، تكتسب موسيقاها وهي جوهر فيها ، بالرغم من أنها تكتب منفصلة عن حروفها . ومقياس هذه الحركات ، وعلاقاتها الموسيقية هي الحركة والسكون ، التي تخضع بدورها إلى ما لا يحصى من التنويع في الامتداد والارتفاع والانخفاض والسرعة والبطء .

إن إغفال هذه القاعدة في العربية ، وفرض قاعدة لغة أخرى عليها تشبه تحويل أغنية لزهور حسين الى واحدة من أغاني الـ «بوب» .

إن فاضل عرّف شعر التفعيلة العربي بنفس مواصفات الشعر الحر الانكليزي ، في اللحظة التي كان يعني بها شعره هو المعتمد على المتدارك .

ولكنه حين يبتعد عن درجة الحساسية هذه ، يعود فيعرف الشعر الحر قائلاً :

« ... حيث يعني «الشعر الحر» في الثقافة الأوروبية نقضاً كاملاً لمفهوم «الشعر الحر» المساء فهم معناه في الثقافة العربية ، لأنه معنى يقوم ببساطة على التخلي عن الوزن والقافية... »(ص٤) . إن هذه الملابسة لا تثير إشكالاً لدى فاضل لأنها تصب في مصلحته . فقصيدة التفعيلة التي كتبها هي قصيدة «الشعر الحر» كما أكدها التعريف الانكليزي الذي استوحاه فاضل في حديثه عن «الضربة والتخفيف» ولكن قصائد التفعيلة لدى الآخرين ، بكل تنوعها هي «جثث قصائد» ، أساءت فهم المصطلح الانكليزي الذي يعني التخلي عن التفعيلة نهائياً .

قلنا إن ايقاع اللغة الانكليزية يعتمد التشديد والتخفيف كمقياس أولي ، وفيه التنويعات التي في العربية ، وقد يتجاوزها الى مدى أوسع في إمكانية التحرر من الضوابط الإيقاعية بفعل عدم توفر السكون الذي يلي



الحركة أو يسبقها ، كما في العربية ، ولذلك نلحظ ، في الشعر الانكليزي المعني بالإيقاع ، اهتماماً خاصاً بحروف العلة (vowels) وعلاقاتها الصوتية بالحروف الساكنة (consonants) . فهما أساس مادة «الصوت» الذي يخص الأذن... والشعراء يقيّمون بآذانهم ، إذا صحت ترجمة التعبير الانكليزي!

"Poets have long been judged by their ears"

وفي حقل دراسة «الصوت» الشعري تجد اهتماماً خاصاً بما يسمى التجانس الاستهلالي (Alliteration) ، وهو تكرار الحروف الساكنة في أول الكلمات داخل البيت الشعري ، مثل : Bridle, breathe, brimming . أو كما تقرأ في العربية «ربابُ ربةُ البيت...» ويجب أن لا يخطر على البال أن هذه الحروف الساكنة المعتمدة في موسيقى الكلام هي «السكون» التي نشير إليها في الأوزان العربية ، في حديثنا على الحركة والسكون . ودرجة السرعة للأصوات التجانسية مهمة . بأي سرعة يتبع الواحد الآخر ؟ ولأي درجة يمكن للأذن أن تغفل الصوت ؟ ومتى ، بعبارة أخرى ، ينطفئ التجانس ويضعف ، وكم من المرات يجب أن يحدث هذا التجانس ؟ ثلاث مرات تبدو أكثر طبيعية من مرتين ، وأكثر إثارة للانتباه . في حين تبدو أربع مرات مبالغة ، وأكثر من ذلك ثقيلة وعلى شيء من السخف . وهذا مثال على تهذيب النص بواسطة حذف أو إضافة هذا التجانس الاستهلالي .

فهذا البيت

The forest spread for moles along the road

يمكن أن يطعم ببعض التجانسات ليصبح :

The maples reddened by the muddy road

فتلاحظ الأصوات m و r كيف تجانس لتكون أكثر غنى .

ثم هناك تكرار حروف العلة Assonance ، الذي يفضله الشعراء



المحدثون على تكرار الحروف الساكنة الذي كان مفضّلاً في شعر القرن التاسع عشر ، لأن التكرار والتنويع والتنظيم لأصوات حروف العلة يؤثر تأثيراً بالغاً على موسيقية القصيدة . كذلك يفعل المغنون حين يترنمون على إيصات هذه الحروف في الإنشاد حيث ترتفع درجة الصوت أعلى فأعلى :

ma, may, mi, mo, moo...

وليس غريباً أن يجد رامبو ألواناً في حروف العلة هذه ، A أسود ، E بيضاء ، I أحمر ، U أخضر ، O أزرق .

كما أن « إديث سيتويل » كانت تعتبر الحروف الساكنة تكويناً فيزيائياً ولكن حروف العلة « روح » الكلمة ، أو أن حروف العلة هي الجزء المتنفِّس في المقطع الصوتي تكسوه الحروف الساكنة باللحم . فإذا ما حذفت حروف العلة من الجملة فسيحذف معها ما يجعلها أكثر غنى في اللحن .

وحرف العلة يمكن أن يكون طويلاً مثل O في كلمة phone ، أو قصيراً مثل U في كلمة Fun . والانكليزية تضع ، من أجل التمييز ، علامة (–) للطول وعلامة (u) للقصر ، وتستعمل هاتان الإشارتان في القواميس ، كما تستعمل في تحديد حركة الإيقاع في الأوزان الشعرية ، فتجعل علامة (ـ) ، للتشديد stress وعلامة (u) للتخفيف enstress . وهي علامات بناء التفعيلة الصوتي (foot) ، التي تقابل في العربية علامتي (ـ) و(ه) للحركة والسكون ، دون أن يكون هناك أي تشابه في الأصوات بينهما ، بذات القدر الذي لا يوجد فيه أي تشابه بين لغتين .

إن مفتتح قصيدة « بليك » الشهيرة :

Tyger, tyger burning bright

In the forest of the night

يبنى على تتابع التشديد والتخفيف أربع مرات (-u / -u/ -u/ -u/) ، وهو



بحر ,(Torchaic tetrameter) فإذا أردت فرضه على الإيقاع العربي فلا مفر من تقطيعه على هذا الشكل :

(ـ ه ـ ه/ ـ ه ـ ه/ ـ ه ـ ه/ ـ ه ـ ه) في حين أن مقطع Ty طويل لا تحتويه حركة وسكون فقط وger قصير تضيق به الحركة والسكون... وهكذا .

من هنا نتبين طبيعة الإيقاع في اللغة الانكليزية ، وطبيعة البحور التي تزنه وتتحكم به . ونتبين ، أيضاً ، الاختلاف الجوهري مع إيقاع العربية وطبيعة البحور التي تزنه وتتحكم به .

إن إيهام النفس بمقاربة تتابع «التشديد والتخفيف» في الانكليزية مع تتابع «الحركة والسكون» في العربية هو إيهام ينم عن ضعف في حساسية الأذن إزاء موسيقى اللغة والموسيقى عامة .

الشعر الانكليزي التقليدي يعتمد على عشر تفعيلات توزع على ثماني أطوال للأبيات . تبدأ من بيت بتفعيلة واحدة وتنتهي ببيت من ثماني تفعيلات .

ما يهمني هنا ، في هذه الإطالة التفصيلية ، هو أن الشعر الحر Free verse†الذي اتضحت هويته مع جيل تي . أس . إليوت ، إنما خرج من رحم هذا البناء الصوتي الإلزامي . خرج منه وعليه ، ليعتمد مزيداً من الحرية داخل بناء صوتي سابق لم يكن أصلاً على شيء من التزمت والقسوة .

إن محاولات هذا الشعر الحر ترجع الى أعمال شكسبير الذي كان يتصرف بطلاقة في مسرحياته الشعرية ، داخل القانون الوزني . وهذا يعني أن النظام الوزني في الشعر الانكليزي كان نظاماً رحباً ليناً في الأصل . وعلى امتداد تاريخه والخروج عليه ، داخل قوانينه ، سيكون خروجاً لا ينطوي على ردود فعل متطرفة . الأمر الذي حدث مع الشعر الفرنسي في مرحلة حداثته . والمعروف أن هناك مصطلحين لهذا الشعر الحر هما : "Verse Libéré"و



"Verse Libere" . فـالأول هو الشـعـر الـذي ولد حـراً . والآخـر هو الشـعـر المُحرر . وهذا التقسيم لا وجود له في الانكليزية . لأن التضاد اللفظي بين الكلمتين غير متوفر فيها ، وأكثر من ذلك أن فكرة التحرر من نظام وزني محدد فكرة ذات أهمية خاصة في تاريخ الأدب الفرنسي ، لأن تقاليد الكتابة الشعرية الكلاسيكية الفرنسية كانت أكثر سطوة وتزمتاً مما هي عليه في الانكليزية[١٦] .

ولا شك أن فتات ردة الفعل الفرنسية المتطرفة هذه كان من نصيب الشعر العربي الحديث . ولقد كانت بيروت البوابة المفتوحة لذلك بسبب فاعلية اللغة الفرنسية فيها كلغة مشتركة مع العربية ، وبسبب عدوى «الموضة» التي ابتليت بها الروح الفرنسية على تعاقب الأجيال . ولا بأس من إيضاحات إضافية بشأن حركة التحرر في الأوزان التقليدية في الشعر الفرنسي . إن هذه الحركة Verse Libéré ، جعلت من الكتابة التقليدية نقطة البداية لها . ولكنها لم تهمل إلا ما هو غير أساسي في النظام الوزني القديم . وأكثر من ذلك أنها ميزت هذا الاتجاه عن اتجاه Verse Libre الذي ليست له صلة بالكتابة الشعرية الموروثة . ومذ كان أكثر الشعر في اللغة الانكليزية قد كتب موزوناً ، وقد تمتع بحرية نسبية داخل هذا النظام أو كان متحرراً دون ضجة ، فقد أخذ الشعراء المحدثون بأكثر الأنواع شيوعاً من Verse Libéré ، دون تردد ولم يعطوه حتى اسماً... ثم أنهم وحّدوا الشكل المتطرف مع أي أسلوب آخر يبدو من حيث الشكل لا متراكزاً وغريباً ، وأطلقوا على هذه الأشكال جميعاً Free Verse .

ومهما كانت القاعدة المشتركة بين هذين النوعين المتحرر والمُحرَّر ، فإن الأشكال الأكثر تطرفاً في الشعر الحر ، في الفرنسية ، إنما تدين للنثر الشعري . إنها تبنت إيقاعات النثر أكثر من تبنيها لأي شيء من الكتابة



الشعرية الموروثة . ومثل هذا لم يحدث أن قيل بصورة جدية ، مطلقاً بشأن الشعر الحر الانكليزي[١٧] .

وإذا ما أخذنا في الحسبان رأي الناقد الشهير «ماثيو آرنولد» الذي يقول فيه : «إن قوة الأدب الفرنسي تكمن في نثر كتابه ، في حين تكمن قوة الأدب الانكليزي في شعرائه» ، فستبدو استعارتنا المفتونة بردود أفعال الشعر الفرنسي الحديث ، عبر أضواء بيروت الآسرة ، مثيرة للشفقة . لأن الموروث العربي الوحيد الذي يمتد عبر ستة عشر قرناً دون أن يفقد صدارته وسطوته هو الشعر ، لا النثر . إن استعارة شعرائنا الطليعيين إيقاع قصيدتهم الغامض من النثر لا من تفعيلات الشعر الموروث لتبدو مثيرة للأعصاب لا الشفقة . لأنها تكشف عن جانب سايكولوجي مرضي يستحوذ ، عادة ، على الكائنات الضعيفة أمام القوة والفقيرة أمام الغنى والمتخلفة أمام التحضر . فيجعلها بدل المجاراة والبحث عن سبل هذه القوة وهذا الغنى وهذا التحضر ، متعالية ومتنفجة ومكابرة . ويسري مفعول هذا التسامي العصابي على الأفراد وعلى الأمم ، كما يسرى على السلوك أو أشكال التعبير . ولذلك لا يكفي الشاعر أو الناقد الطليعي من الطرف الأكثر تخلفاً في العالم الثالث ، أن يغير من نظام وحدة البيت الى وحدة التفعيلة ، أو يخرج من التفعيلة الى تنويعاتها واللعب في قدراتها الموسيقية ، بل يجد ردود أفعاله العصابية تدفعه ، في أفق انتفاعه من التطور الغربي في حقل الشعر والنقد ، الى ما وراء هذا الأفق ، الى المستقبل الذي يتجاوز مستقبل الغرب نفسه .

ولنقف قليلاً على حديث «ج . هاو» في مقالته السابقة . يقول بشأن الشعر الانكليزي : «اللغة الانكليزية تعتمد النبرة بصورة قوية . حيث أن أية محاولة لإخضاعها لمقاييس الأوزان السنتيمترية لا بد تكون محاولة فاشلة . لأن النظام النبري ، ببساطة ، طغى على كل نظام آخر . وحينما يتحدث



الناس عن القياس الإيقاعي الكلاسيكي في اللغة الانكليزية ، يعنون محاكاة النظام الإيقاعي العددي في الشعر القديم بنظام النبرة »[١٨] .

هذه المحاكاة للأوزان الكلاسيكية بنظام النبرة الانكليزي ، إنما تنتمي الى عبقرية لغة هي ليست العربية أو الهندية أو الصينية ، دون شك . وإن أية التفاتة عطوفة على الشعر العربي ستكشف عن وجه الشبه بين ما رأيناه في المحاكاة الانكليزية وبين محاكاة وحدة البيت العربي بنظام وحدة التفعيلة العربي . وإذا ما وجد أبناء جيلي ، كما وجدت ، حاجة حقيقية في أنفسهم للتخفيف من ضوابط التفعيلة المتواترة في شعرنا الحر ، فإن إمكانية ذلك ستكون من مهمات الشاعر مرهف الأذن . وليست من مهمات من يجهل الأوزان ويتحدث ، عن الإيقاع الداخلي أو من يملك أذناً صماء ويتحدث ، عن الموسيقى الدفينة .

«الشعر الحر» في العربية هو الترجمة الحرفية لـ Free Verse الانكليزية . ودلالة المصطلح في العربية تجد تعبيراتها ، بصورة طبيعية ، في شعر السياب ، نازك ، أدونيس ، صلاح عبد الصبور ، البريكان ، البياتي ، سعدي يوسف... الى عدد ، يتناقص باستمرار ، من شعراء جيلي والأجيال التالية له . إن دقة دلالة المصطلح العربي يجب أن تقرر بالخطوط العامة النظرية لما حدث في الشعر الغربي ، لا بالتفصيلات الحرفية التي تنتمي الى اللغة الانكليزية وإيقاعاتها أو للغة الفرنسية .

إن الانتفاع بمناهج الدراسة العلمية للتاريخ أو للجغرافية ، وهي أوروبية المصدر ، ضروري ولا غنى للدراسة الحديثة عنه . ولكن هذا الانتفاع النظري شيء آخر غير مادة التاريخ ومادة الجغرافية الأوروبيتين . فنحن ننتفع من هذه المناهج النظرية ، منتزعة من مادتها الأوروبية ، لنحاكيها في دراسة مادة جد مختلفة ، هي التاريخ والجغرافية العربية .



إن الحاجة لتحرير التفعيلة ، في الشعر العربي الحديث ، من صرامتها قدتحققت على يد بعض الشعراء ، وما زالت هناك محاولات في الصراع معها وتوسيع أفقها . أقول ذلك لأنني أعتقد أن إلقاء التبعة على الوزن والتفعيلة بهذه اللهجة الصارخة ، وأن كل هذه الاندفاعة الى إيجاد البدائل المتطرفة والتي تكشف عن وجه للمفارقة مضحك ، ما هي إلا هرب من الإشكال الحقيقي في الشعر العربي ، وشعرنا الحديث خاصة . هذا الإشكال الذي يتمثل في الهوة العميقة بين الخبرة والفن . بين تطلع الروح الى مزيد من الهارموني مع الطبيعة ، ومع التاريخ ومع الأسطورة ، وبين الحرص على حصر معنى الحداثة بالشكل . أما خبرة الشاعرالروحية الفكرية ، التي هي خبرة روح الجماعة في الطبيعة والتاريخ والأسطورة ، خبرة المكان والزمان وما بعدهما ، فأمر لا يغري بالكثير ، في هذا التزاحم ، فوق المنحدر ، على الأسبقية ، وعلى المجد ، وعلى النجومية وعلى كل ما يضيّق من أفق الفردية فيجعلها محض «أنا» تتمرأى في ذاتها ، متضخمة وغير صحية .

إن عظمة شاعر كأبي نواس والمعري والسياب إنما تتمثل بعظمة المحاولة في ردم هذه الهوة بين الخبرة والفن ، بغض النظر عن أفضلية هذا ونواقص ذاك . إن كل شاعر من هؤلاء مارس ، لسبب أو لآخر ، انتهاك هذه الوحدة بين الخبرة والفن ، فكتب قصائد لا تكشف إلا عن هوية المبدأ الذي وراءها ، لا عن هوية الكائن ، مرتبك الحساسية أو الباحث عن التوازن . ولكن هذا الانتهاك يظل منطقياً ومفهوماً في ظل ظروف مشبعة بروح القمع والمخاوف .

ولكن حداثيي الشكل في التراث العربي ، وموجة حداثيي الشكل في شعرنا المعاصر ، لا تكشف قصائدهم عن هوية المبدأ الذي وراءها فتبدو ضعيفة وركيكة ، ولا عن هوية الكائن الباحث عن التوازن فتبدو جيدة . بل



هي ضرب من الفوضى الحادة التي تحاصر القارئ بالتداعيات النثرية بزعم أنها تخفي سراً ، وبتراكم الاستعارات المصنوعة بزعم أنها تستر عمقاً . وكلاهما يبحثان عن مزيد من الإدهاش والإثارة . وليكن كلامي هذا محض صدى عربي لرأي تي . أس . إليوت ، الأبعد مدى : «إن الفارق بين الشعر المحافظ والشعر الحر لا وجود له . هناك فقط شعر جيد... شعر رديء ، وفوضى» .

ولنرجع الى التجربة الشعرية العربية الحديثة في التعامل مع وحدة التفعيلة ، من أجل مزيد من التعرف على قاربة الشعر الحر عندنا والشعر الحر في اللغات الأوروبية بعد أن أدركنا الطبائع الصوتية المختلفة للغات . لقد مثل السياب ونازك وكل جيل الرواد الطفرة الحداثية في التخلي عن ضوابط العروض الخليلي ووحدة البيت ، والالتجاء الى الأفق الأوسع الذي تحققه وحدة التفعيلة . وكانت هذه الطفرة ، على خطورتها ، أولية وخطوة باتجاه خطوات تتعدد وتتنوع بتعدد الأصوات الشعرية .

ولم يكن شعر صلاح عبد الصبور خطوة استثنائية في الخروج بوحدة التفعيلة هذه الى أفق أوسع ، بالرغم من ريادته وتفرده . فهناك شعراء آخرون قلة ممن شغلتهم هذه المهمة الجوهرية . إن لصلاح في أكثر شعره محاولات جريئة أثارت ، ردود أفعال ليست لصالحها . فهو ، ومن داخل إيقاع التفعيلة ، وفر لتجربته الشعرية إيقاعاً مولداً من التفعيلة ومن نزوع تجربته الروحية للخروج عليها . يحضرني هذا المقطع من قصيدته «مذكرات الصوفي بشر الحافي» :

١ ـ حينَ فقدنا الرضا

٢ ـ بما يريدُ القضا

٣ ـ لم تنزل الأمطارْ



٤ ـ لم تورق الأشجارْ

٥ ـ حين فقدنا الضحكا

٦ ـ تفجّرتْ عيونُنا... بكا

٧ ـ حين فقدنا هدأةِ الجنبِ

٨ ـ على فراشِ الرضا الرحبِ

٩ ـ نام على الوسائدِ

١٠ ـ شيطانٌ بغضٍ فاسد...

١١ ـ حين فقدنا جوهرِ اليقين

١٢ ـ تشوهتْ أجنةُ الحبالى في البطون

فما الذي نجده فيها وفق الميزان العروضي

البيت الأول : مستعلن فاعلن

البيت الثاني : متفعلن فاعلن

البيت الرابع : مستفعلن فعولن فعلن (مع زيادة حركة ساكنة أخرى)

البيت الخامس : مستعلن مستعلن

البيت السادس : متفعلن متفعلن متفْ

البيت السابع : مستعلن فعل

البيت الثامن : متفعلن فاعلن فعلن فعلُ

البيت الثاني عشر : متفعلن متفعلن مفاعيلن فعول

إنا ما يبدو اضطراباً وزنياً في أذن التقليدي المحكوم بضوابط التفعيلة الصارمة ، يبدو لشاعر «الشعر الحر» المنتفع من حداثة الشعر الانكليزي ، تناغماً موسيقياً تمليه الضرورة الداخلية في اصطراعها مع ضرورة ضوابط التفعيلة . على أن لا يغفل القارئ أن معنى الانتفاع من الشعر الانكليزي لا



يعني رؤية الحركة والسكون في التفعيلة العربية وكأنها هي ذاتها التشديد والتخفيف في التفعيلة الانكليزية . بل يعني أن هذا الخروج عن ضوابط التفعيلة محكوم بالمصطرع بينها وبين الضرورة التي تمليها تجربة الشاعر الشخصية .

ولكي نؤكد ، أيضاً ، على صدق مقولة «تي . أس . إليوت» عن الشعر الجيد والشعر الرديء ، لا الشعر الجديد أو المحافظ : نتمثل بمحاولة أخرى متعارضة ، من حيث الالتزام بالإيقاع الحسابي التقليدي ، مع تجربة صلاح . لقد كتب أدونيس واحدة من أعظم قصائده في الستينيات ، وهي «هذا هو اسمي» ، لا على نظام التفعيلة التي التزمها الشعر الحر ، بل على نظام بحر الخفيف التقليدي : «فاعلاتن ، مستفعلن ، فاعلاتن...» .

«ماحياً كل حكمة . هذه ناري . لم تبق آية . دمي الآية .
هذا بدئي . دخلتُ الى حوضكِ . أرضٌ تدور حولي . أعضاؤك
نيلٌ يجري ، طفونا...»

«فاعلاتن متفعلن فاعلاتن / فعلاتن متفعلن فعلاتن / فعلاتن مستفعلن فعلاتن / فعلاتن متفعلن فعلاتن / فعلاتن مستفعلن فعلاتن / فعلاتن مستفعلن فا...»

ثم ينطلق الى تنويعات موسيقية ، قد تفتقد الى ما يتمتع به صوت عبد الصبور من لا خطابية ومن قرابة للغة الحديث ، إلا أن توترات صوتها ، الذي تنتسب أصوله الى توترات القصيدة التقليدية ، يتنوع ويضطرب كما يتنوع ويضطرب البحر . وهي تجربة حداثية مئة بالمئة . لا بفعل تقليدية الوزن ، بل بفعل وعي هذا الوزن وتفجير أطره الصارمة الى مدى موسيقي يستسلم للروح .

إن «تي . أس . إليوت» لم يكتب نصاً شعرياً من النثر الخالص . إنه



كتب بإيقاع وزني لا يعتمد قياساً حسابياً ، ولكنه إيقاع خاضع لضوابط مستوحاة من الأوزان التقليدية . ولقد عبر عن ذلك ، في مقالته الشهيرة Verse Libre بقوله : «شبح من وزن بسيط يتوارى وراء الستارة ، يتقدم بصورة مهددة لحظة يلم بنا النعاس . وينسحب لحظة نستيقظ . إن الحرية تكون حقيقية فقط حينما تظهر على خلفية من القيود التي تنطوي عليها الصنعة»(١٩) . ويؤكد بصورة صريحة خشية اللبس : «ما من مهرب من الأوزان . هنالك فقط السيطرة عليها» . ولمزيد من الإيضاح فإن إليوت كتب قصيدة نثر "Prose poem" واحدة في حياته هي "Hysteria" . وهي قصيدة قصيرة تخضع لمقاييس قصيدة النثر المعروفة . وما زال الشائع بين النقاد أن «إليوت» كان ذا مهارة إيقاعية نادرة . لم يستطع مجاراتها شاعر بعده في حقل الشعر الحر .

في حوار مع الشاعر الأمريكي «ستانلي كونتز» وهو من أصوات القصيدة الجديدة في أميركا ، يجيب عن تساؤل حول فكرة التخلي عن أي من النظم الوزنية قائلاً :

«أحسب أنها حماقة . أنت تستطيع أن تكون حراً في (الدوبيت البطولي) ، ولكن في الشعر المتحرر كلياً من أي قيد أو أية ضوابط ، سيكون الشاعر سجين اللامحدودية . وهذا أسوأ أنواع العبودية إذ لا مهرب منها . إن كل فنان هو سجين وحر في آن معاً . وكما قال «گوته» : «إنما يوجد الفن داخل الحدود» . لا يمكن أن نكرر ذلك . إن من الأفضل أن تكون سجين الشكل الذي حددته أنت بنفسك والذي تعرف أنت حدوده» . وهو يؤكد أيضاً «... إنني أعتقد أن الشاعر الذي يجهل تماماً الأوزان الشعرية ، والذي لم يختبر بصورة عملية قواعد البحور التقليدية هو شاعر قد خسر الكثير»(٢٠) .



ولذلك ما من قصيدة كتبت في الشعر الانكليزي الحديث والمعاصر خالية من أي وزن أو إيقاع (ولا أعني هنا كلمة الإيقاع الداخلي المخاتلة) . وما من شاعر انكليزي أو أميركي كتب قصيدة الشعر الحر "Free Verse" من النثر الخالص . فهناك دائماً ظلال للتفعيلات التي تعتمد التشديد والتخفيف .

هناك من كتب قصيدة النثر "Prose Poem" وهم قلة . وهي قصيدة تكتب من النثر الخالص ، ولها شروطها الصارمة الخاصة أيضاً . ولكن الكثير من شعراء اللغة الانكليزية حاول كتابة هذه القصيدة بصورة عارضة . وقد أشرنا الى أن « إليوت » كتب واحدة منها فقط . وحتى الشاعر الأميركي « روبرت بلاي » ، الذي أشار إليه فاضل العزاوي على أنه واحد من أهم كتاب قصيدة النثر ، لم يكتب قصائده ، عبر مجموعاته الشعرية التي بين يدي والتي يبلغ عددها ١٣ مجموعة ، إلا ٦٩ قصيدة نثر من مجموع قصائده التي تتجاوز ٢٧٠ قصيدة . وبالرغم من هذا الفارق بالنسبة بين « قصائد النثر » لديه وبين قصائد « الشعر الحر » فهو يعتبر من أغزر الشعراء الأميركان في هذا الحقل ، وقس على ذلك .

سأحاول هنا ، قبل أن أعود الى دعوى فاضل العزاوي ممثلة في شعره ، أن أقارب نصين صغيرين من « إليوت » . الأول من قصيدة النثر "Hysteria"(٢١) :

As Sxhe laughed I was aware of becoming involved in her laughterand being part of it, until her teeth were only accidental stars with a talent for squad-drill. I was drawn in by short gasps, inhaled at each momentary recovery, lost finally in the dark caverns of her throat..

والثاني من « بروفروك » حيث تبدو الأبيات متفاوتة الطول ، أولاً . ولا



تبدو أنها تنتمي الى حركة إيقاعية شائعة ، وبعضها من الصعب أن تطبق عليه أية قاعدة وزنية ، مثل البيت رقم (٣) ، ثانياً . وثالثاً أن النص لم يلتزم تقفية ، ولكن القافية تظهر في بيتين متتالين أحياناً أو متباعدين (١ ـ ٢ ، ٤ ـ ٥ ، ٦ ـ٧) وأن بعض الأبيات إذا ما قرئت منفردة فستظهر موزونة بصورة دقيقة (٦ ـ ٧) .

1. Let us go then, you and I

2. Whem the evening is spread out against the sky

3. Like patient etherised upon a table:

4. Let us go, through certain half-deserted streets

5. The muttering retreats

6. Of restless nights in one-noght cheap hotels

7. And sawdust restaurnts with oyster-shells

إن اعتماد التفعيلة الواحدة واللعب الحاذق عليها في «الشعر الحر» العربي ، هو من الوجهة النظرية يشبه الاعتماد على التفعيلة ، أو حركة التشديد والتخفيف في «الشعر الحر» الانكليزي . ولكن الفارق البعيد بين طبيعتي اللغتين هو الذي يجعل الإيقاع في شعر الحداثة العربية ثقيلاً وغير حديث في آذان أو مدركات الطليعيين الذين يقرأون «الشعر الحر» الانكليزي مترجماً ، أو أن قراءتهم للنص الانكليزي قراءة لا فاعلية للأذن فيها . ومن هنا نعرف لِمَ تقترب لغة فاضل ، حينما يضطر الى تحديد الشعر الحر ، من التهويمات والخلط بين المصطلح العربي والمصطلح الانكليزي . يقول أن هذا الشعريقترب «من إيقاع قريب من النثر يقوم على الضربة والتخفيف (يقصد التشديد والتخفيف) ، وهو نظام المقطع الصوتي ، أساساً...» (ص١٥) . ويقول أنه «يتخلى عن الإيقاع الخارجي القائم على



الرنين ويكاد يخلو من القافية ، مستخدماً لغة أكثر حياة في مقابل اللغة البلاغية...» (ص ١٥) . فالتهويمات تجدها في «الاقتراب من النثر» دون تحديد ، وفي «الإيقاع الخارجي القائم على الرنين» و«اللغة الأكثر حياة»... وتجد الخلط في استعمال مفردات مثل «الضربة» و«التخفيف» و«نظام المقطع الصوتي»... الخ .

وتجده أيضاً في هذا التمهيد المتسائل ؛ «إذا كان الشعر الذي لا يلتزم التفعيلة ويحقق إيقاعه الخاص به ضمن النثر هو الشعر الحر Free Verse كما تفهمه كل الثقافات ، فما هي قصيدة النثر Poem in Prose التي يطلق عليها العرب اسمها على الشعر الحر ؟» (ص١٥) . من الواضح أن الريبة ليست في صحة المصطلح أو خطئه ، بل في حقيقة وجوده أصلاً . فيما إذا كانت القصائد التي يكتبها فاضل وعشرات «بل مئات» الشعراء غيره ، هي من الشعر الحر أو من قصائد النثر! إنها أقرب ما تكون الى الهجنة التي لا تنتسب الى أنظمة الشعر الحر الإيقاعية ، والتي تحدثنا عنها في العربية أو في الانكليزية ، ولكنها تلتزم فقط بالشكل البصري وحده ، في توزيع النص على أبيات ، لا يعرف أحد دوافعه . وهي لا تنتسب الى «قصيدة النثر» المعروفة بشروطها التي نقلها فاضل من التعريفات الانكليزية بصورة صحيحة . خاصة فيما يتصل بالكثافة وبالشكل البصري الذي يأخذ بنظام الفقرات لا الأبيات ، كما رأينا في نص «إليوت» السابق .

إن القصيدة التي يكتبها الطليعيون تأخذ من «الشعر الحر» شكله البصري وتتخلى عن شكل «قصيدة النثر» التي تنتسب إليها في اختيارها لإيقاعات النثر الخالص . وتجربة هجينة كهذه قد تكون مقبولة في حقول التجريب الشعري غير المحدودة ، ولكنها كارثة حينما تصبح ظاهرة يكتبها كثيرون لا يعرفون شيئاً من اللغات الأوروبية ولا من الموروث الشعري العربي



معززين بشطحات نظرية تأخذ بالشواهد الخاطفة مجتزأة من التراث أو من اللغات الأخرى ، دون دربة في الأذن ولا إحساس بالمسؤولية .

وكما أشار فاضل الى «روبرت بلاي» - الشاعر الأميركي - يشير الى كتاب «دي كوينسي» النثري «مذكرات انكليزي مدمن على الأفيون» (ولا أعرف لم ترجمها فاضل «على الحشيش!) ، باعتباره قصائد نثر مبكرة في الأدب الانكليزي . وهي إشارة خاطفة هاربة من التفصيل . لا شك أن هناك إشارات مشابهة لهذه حول «دي كوينسي» في كتب النقد الانكليزية ، إلا أنها إشارات تشبه إشاراتنا النقدية حينما نتحدث عن الطاقة الشعرية أو اللمسة الشعرية في القرآن أو نهج البلاغة أو بعض كتب النثر الأخرى .

إن نثر «دي كوينسي» رائع ومتميز . ولأقتطع هذا التفصيل من مقدمة «إليثيا هايتر» لكتاب «الاعترافات» :

«إن بنية الجملة عند دي كوينسي في «الاعترافات» ممتدة ومعالجة ببراعة . هناك أسماء بدون أفعال ، وجمل من كلمات ثلاث ، أو من منتي كلمة تقريباً - الكلمة والعبارات والاستشهادات تتكرر كلازمة . وطبيعة سرعة أو بطء حركة الكتابة (pace) تتغير دائماً . فهي بطيئة جداً حينا (lar-go) وحيناً متسارعة (allegretto) ، والاستطراد (digressions) فيها يتفتح عن الفكرة المطروحة كتنويعات (variations) . تتطور بصورة معقدة وتتفرق . ولكنها دائماً تعود الى الموضوع الأساس . هذه المصطحات الموسيقية تبدو طبيعية في وصف أسلوب دي كوينسي . فهو نفسه كان خبيراً حاذقاً في الموسيقى ، ونثره قد تمثل ، بصورة واعية ، بالأشكال الموسيقية . فهو في بعض الأحيان يستعمل نظام السوناتا الذي يعتمد موضوعاً أولاً وثانياً ، ثم نموهما المتلاحق ، ثم ينتهي بالعودة الى المفتاح القراري ، والى المقطع الختامي (coda) .



هذا الاهتمام بالبنية الموسيقية للجملة ، وبالبناء النثري عامة توفر لدى دي كوينسي أيضاً ، بسبب اهتمامه بنثر القرن السابع عشر الذي ينطوي على هذه الطبيعة الموسيقية ذاتها...»[٢٢] .

إن التوكيد ، هنا ، على مادة النثر ، يعني ـ كما يعني في كل لغات الأرض ـ أن أهمية النثر وقيمته لا تقل عن أهمية وقيمة الشعر . وأن مواصفات هذا النثر هي من طبيعته . وإذا ما انتفع من فنون أخرى كالشعر والموسيقى أو السينما أو الرسم ، فإنما هو تناضح يحدث بين الفنون جميعاً . ولا يشرّف النثر كثيراً أن تكون موازين رفعته شعرية ، فيصبح شعراً ، أو تكون موازين رفعته موسيقية فيصبح موسيقى .

إن النثر هو نثر . وهو يملك طاقة تخيل خاصة قد تتماثل والطاقة التخيلية للشعر ، كما رأى ابن سينا . وإذا تميز الشعر بالوزن في رأي القدامى ، فإن مفهوم «الإيقاع» سيميزه في مفهوم المحدثين . هذا لأن الإيقاع أوسع رقعة وأفقاً من الوزن ، وأكثر احتمالاً للخروجات من الضوابط الصارمة . أما قصيدة النثر prose poem التي «استخدمت» في الأدب الفرنسي ، في القرن الماضي ، فقد اصطفت النثر ولكن تحت مواصفات وشروط خاصة جداً واتسعت رقعتها الى الآداب الغربية الأخرى ببطء شديد ، وبشيء من الحذر والمواربة . وما من أحد حاصر نفسه بشروطها إلا قلة قليلة يحسبون على أصابع اليد .

والغريب أن كثيرين من الشعراء والكتّاب العرب ، الشباب خاصة ، يتعاملون معها بروح ديني ، ولكن على ضرب من الجهل عزّ نظيره . فيسحبون الى حضرتها كل شاعر أميركي ، انكليزي ، ألماني وفرنسي يعرفونه . وكأن الحداثة مشدودة إليها برباط مشيمي . ولا شك أن الترجمة النثرية المألوفة عن الشعر العالمي هي أهم العناصر التي غذّت هذا الوهم ،



بأن القصيدة الحديثة هي قصيدة تكتب نثراً ، بغض النظر عن طريقة كتابتها في أبيات أو في فقرات . وحين تحدث فاضل العزاوي عن قصيدة النثر ، وضع حدودها المنقولة عن التعريف الأوروبي بطريقة أمينة . ولكن لحظة المقارنة بينها وبين قصيدة الشعر الحر (النثرية!!) يجد أن الفارق بينهما «هو في شكل كتابتها على الصفحة ، حيث كل جملة تتبع الأخرى ، كما في الكتابة النثرية العادية مشكلة فقرة كاملة ، تبدأ بعدها فقرة أخرى...» (ص ١١) . وهو فارق شكلي متفق عليه في التعريف الغربي . ولكن فاضل سرعان ما يدخل متاهته حين يقرب الفارق الجوهري : «ولكن هل يكفي هذا ليصنع قصيدة نثر ؟ كلا بالتأكيد . إن الشكل في الحقيقة هو تعبير عن طريقة معينة في القول الشعري ، ترتبط بتجلي محتوى يفترض أنه يصعب الوصول إليه إلا عن طريق قصيدة النثر ، وليس عن طريق القصيدة الحرة أو قصيدة التفعيلة مثلاً . بدون هذا التأكيد على خصوصية قصيدة النثر واستقلاليتها النسبية عن الأنماط الشعرية الأخرى تفقد معناها وتكون مجرد لعبة شكلية .

إن الأمر لا يبدو واضحاً تماماً حتى أن شاعراً مثل التشيكي ميروسلاف هولوجر تساءل ذات مرة عما إذا كان لا يمكن تشطير قصيدة النثر على طريقة القصيدة الحرة ، بسبب من تداخل الحدود بين هاتين القصيدتين اللتين تقومان على اللغة النثرية . إن ذلك يمكن أن يحدث ، لأسباب تتعلق بالشاعر ، ولكن يفترض فينا أن نعرف أن هذه القصيدة تنتمي الى قصيدة النثر حتى إذا كانت قد اتخذت شكل القصيدة الحرة ، أو أنها قصيدة حرة حتى إذا اتخذت شكل قصيدة النثر . في هذه المعرفة يتجلى ذلك الصوت الذي يجعل منها فناً قائماً بذاته...» (ص ١٢) .

إنني ، شخصياً ، لم أخرج بشيء من هذه المتاهة اللفظية التي تعمدت إيرادها كاملة خشية اتهامي بالاجتزاء . فالشكل تعبير عن طريقة معينة



ترتبط بتجلي محتوى يفترض أنه يصعب الوصول إليه عن طريق (شكل) قصيدة النثر...!! هذا تأكيد على خصوصية قصيدة النثر واستقلاليتها ؟!

والغريب أن فاضل يستعين بتساؤل للشاعر التشيكي «ميروسلاف» (هولوب وليس هولوجر كما ورد في المقال بسبب خطأ مطبعي على الأرجح) ورد ، في المقابلة التي أجراها معه زارسناي أجراها لمجلة «اللحظة الشعرية» التي أصدرها في لندن (العدد ٢ ـ ١٩٩٣) . وهذا التساؤل لم يكن يتعلق ، مطلقاً بإمكانية تشطير قصيدة النثر على طريقة القصيدة الحرة . بل بالعكس . كان هولوب حين يقرأ على الجمهور قصيدة نثر ، وهو لم يكتبها إلا نادراً ، يعلن ذلك . لأن شعراء القصيدة الحرة يقرأون أبياتهم متواصلة حسب بناء الجملة والمعنى لا حسب بناء البيت . فقد يقرأ واحدهم أكثر من بيت بصورة متواصلة ولا يتوقف إلا مع نهاية الجملة . وهذا يحدث في العربية أيضاً ، ولأن قصيدة النثر تُكتب وتُقرأ متواصلة ، أيضاً ، وجد هولوب من المستحسن إعلان ذلك . وسأورد الفقرة كما هي من الحوار المشار إليه :

«في القراءة التي اختتمت بها مهرجان لندن الشعري وجهتَ تحذيراً للحضور : «القصيدة التالية التي سأقرأ... هي من قصائد النثر» . أخشى أنني لم أدرك ، تماماً ، مغزى إشارتك ؟

هولوب : عند كل إلقاء شعري ، حتى وأن تعلق الأمر بالشعر الحر ، ينبغي للقراءة أن تتبع البيت الشعري وإلا لما كان هناك مغزى من وجوده إطلاقاً . لاحظت من القراءات الكثيرة التي شاركت فيها ، أن شعراء كثيرين لا يتبعون أبيات الشعر في إلقاء قصائدهم . ولقد اخترت إنذار الجمهور مسبقاً ، لأن الأبيات لا وجود لها في القصيدة النثرية ، بجانب أنني لا ألقيها كثيراً» (ص ٦١ من العدد المشار إليه) .

من الواضح تماماً أن هولوب ينكر على شعراء قصيدة الشعر الحر إلقاء



نصهم اعتماداً على متابعة المعنى ، لا على البيت الشعري . ونحن نعرف أن هذه القراءة لا تبرز الإيقاع بصورة واضحة كما تبرزها القراءة الثانية . عن العربية يمكن أن نأخذ مطلع لقصيدة السياب مثلاً .

إن القراءة التي تتابع المعنى تأخذ هذا الشكل :

«الليل يرجع مرة أخرى فتشربه المدينة والعابرون ، الى القرارة»

وهذه القراءة تبدو أقل وضوحاً في الإيقاع من القراءة الثانية التي تأخذ بقراءة البيت الشعري :

«الليلُ يرجع مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة... الخ»

وهذا بالضبط ما كان يذهب إليه هولوب ، لكي يميز قصيدة النثر التي أراد قراءتها عن بقية شعره الملتزم بالإيقاع . وليس العكس الذي توهمه فاضل أو استخرجه عنوة عن تداخل الحدود بين هذين النوعين من التأليف الشعري .

في «قاموس المصطلحات الأدبية» نقرأ في مادة Prose Poem :

«تأليف يطبع كما يطبع النثر ، ولكنه يتميز بعناصر مألوفة في الشعر : مثل الإيقاعات المستنبطة بصورة محكمة . القافية ، القافية الداخلية ، تناغم الأصوات ، السجع ، والصور المدهشة . ألويسيوس بيرتراند (١٨٠٧ ـ ١٨٤١) أحد الكتّاب الأوائل الذين ساهموا في تأسيس هذا الجنس الأدبي الصغير»[٢٣] .

ولنقتطف هذه الفقرات الصغيرة من كتاب «قصيدة النثر في فرنسا»[٢٤] :

«الاهتمام بقصيدة النثر ، خاصة في فرنسا ، كان ، في السنوات



الأخيرة ، اهتماماً حماسياً أكثر منه إنتاجياً » (p. v. ii) .

«لِمَ تطورت قصيدة النثر بالأساس ، ولِمَ بقيت حتى اليوم جنساً أدبياً يمارس بصورة أساسية في فرنسا ؟ «ليروي بريوننغ» يجد جذورها في حالة نفاد صبر الشاعر بقيود النظم الشعري الفرنسي التقليدي . وهو بين الطريقتين الممكنتين للهرب من النظم الوزنية التقليدية ، فأنت تستطيع أن تحرر الشعر من قيود البحور ـ كما يتمثل هذا في حلول أبولونير ، أو أنك تملك أن تنكر الشعر جملة ـ وهو منطلق رامبو الأكثر راديكالية» (p. i x) .

«غياب قصيدة النثر من الشعر الانكليزي ، الى أن وفدت على الشعر الأميركي ، إنما يعود سببه الى الحرية الموروثة والتقليدية التي ينطوي عليها هذا الشعر» (ص١٢) .

«ما من شاعر فرنسي معاصر ظل محصناً عن خوض قصيدة النثر.. ولكن هناك شعراء قلة عقدت شهرتهم بقصيدة النثر . هل كان ماكس جاكوب أحدهم ؟ ربما ، ولكن قرّاءه ينكرون على أنفسهم أن يضحوا بإيقاعات مجموعته "Le Laboratoire Central" (قصائد موزونة) بالرغم من تقديرهم لمجموعته «Le Cornet ades» (قصائد نثر) .

شاعر واحد يرد الذهن هو «فرانسيس بونج» ، فهو على غنى إنتاجه الشعري منذ الحرب العالمية الثانية ، إلا أن مجموعته الصغيرة الموزونة "Le Porti pros des choses" (١٩٤٢) ، هي لاقت الاحتفاء الأكبر..

«أبولونير هو الشاعر الفرنسي الوحيد من الكبار الذي تجاهل قصيدة النثر كلية . لقد وجد نفسه في الشعر الحر ، بسبب ولعه ، في أكثر لحظاته تقليدية ، بالأوزان المتواترة الإيقاع» (ص ١٢) .

«... واليوم ، يبدو أن قصيدة النثر لا تملك ، بأي معنى من المعاني ، سطوتها بين الشعراء الشبان ، بل على العكس فإن الشعر الحر في أشكاله



العديدة يبدو أكثر سيادة ، وأن البحر الاسكندراني الذي لم يعد عدواً ، قد استعاد تأثيره مع البحور الشعرية الأخرى ، المقفاة وغير المقفاة» (ص ١٩) .

إن هذه الإشارات لا تحتاج الى تعقيب مني ، بل هي تعيد ، بصورة مباشرة ومختصرة ، ما ورد في مقالتي هذه ، على امتداد الصفحات السابقة . فقصيدة النثر لا تختلف عن الشعر الحر بالشكل المطبوع فقط ، بل بالعلاقة الوثيقة بالوزن ، وأن حركتها ، حتى في موطنها الأصلي ، بطيئة ومترددة . وإن هذه القصيدة المعتمدة على النثر لم تخلق علاقة حميمة بين الشاعر وبين قرائه . وان الشعراء الذين نعرفهم كمساهمين ، على قلة المساهمة ، بكتاباتها ، لم تعقد شهرتهم عليها . بل على نتاجهم الآخر من الشعر الحر أو الشعر التقليدي ، مهما كانت ضآلة هذا النتاج . وان هناك أكثر من علامة على استعادة الشعر الذي يُعنى بالوزن ، حتى الاسكندراني منه ، لسيادته في حركات الشعر الغربية .

إن ذلك اللعب المناكد الذي عرفناه في الشعر الأوروبي وهذه العودة الى الجذور وكل ما يحيط بهما ، إنما هو مهرجان غني ، لأنه يتفجر من حياة ثقافية غنية هي الأخرى . وما يدعو للرثاء أن ظاهرتنا الشعرية العربية في العقدين الأخيرين تتجاوز ذلك اللعب المناكد تطرفاً ، وتنكر على نفسها وعلى الأخرين أية عودة للجذور .

إنها ببساطة طليعية ـ عالم ثالثية أو رابعية تتجاوز بالوهم لا زمنها المسكين وحده ـ بل زمن الغرب الذي يطمع اليوم بسكنى الفضاء . ولا تتجاوز لغتها النائمة في «لسان العرب» بل لغات الغرب التي تعيد تنقيح معاجمها أكثر من مرة في العام الواحد ، ولا تتجاوز مدركاتها التي تتناهبها السلطات القامعة والأحزاب القامعة والجماهير القامعة أيضاً . بل مدركات



الغرب التي لا تحصيها الفهارس الالكترونية .

لم أقرأ لشاعر غربي يتحدث عن «حداثة» الشعر والحياة «ضمن موجة عامة تشمل البحر كله» . مندفعاً نحو «القصيدة التي تفتح الطريق الى المستقبل»... بهذه الثقة المفرغة بالنفس ، والتي واجهتني في مقالات فاضل العزاوي ، ومقالته هذه بصورة خاصة .

إن الحضارة العظيمة أثقلت كاهل الشاعر والمفكر الغربي بمسؤولية حذرة متأملة وأفعمت روحه بالتواضع الجليل . بحيث يبدو شاعرنا الطليعي الثوري ، بالمقابل ، وليد تخلف عظيم طمّعَه باللامبالاة ، وملأ روحه بالنفاجة وأحاط جسده بجناحين من شمع .

لا بد لقارئ فاضل العزاوي ، في مقالته هذه ، أن يخلص الى مايلي ، بشأن الشعر العربي عامة :

١ ـ الشعر القديم ، على قيمته ، كان ثباته التقليدي محكوماً برغبة الحكام والقوى المحافظة للثبات لا التغير . والقرآن هو الثورة المقموعة باتجاه توفير أول مقاربة بين الشعر والنثر ، أو أول محاولات في قصيدة النثر . يعززه في هذا الدور سجع الكهان ، والسجع عامة ، والفنون السبعة .

٢ ـ حركة الشعر الحديث كانت وليدة «خطأ معرفي وثقافي ارتكبته الشاعرة العراقية نازك الملائكة والشاعر السوري أدونيس» في فهم المصطلح الغربي . وكذلك الشعراء البقية من جيل الرواد (ومنذ ١٩٦٩ بدا السياب بالنسبة لفاضل في صورة «شاعر معلق من رأسه يعاني الخوف») .

٣ ـ الجيل التالي بعد جيل الرواد ، ممن واصل الحركة والتغيير داخل نظام التفعيلة ، في العراق وفي العالم العربي لم ينتج لنا «سوى جثث قصائد ، تفزعنا حالما نقترب منها ، مخرجة رؤوسها من توابيتها في طريقها الى المدافن» . أما الذين جاؤوا بجديد الحداثة «النثري» ، وحاولوا «جوهر



الشعر» فقد تعثروا «وراء قوالب عامة من التشكيلات اللغوية في الشعر النثري» لأن «الشعرية الحقيقية لا تنبثق من افتعال غموض الجملة أو تغريب علاقاتها ، وهي اللعبة الأكثر شيوعاً في الشعر النثري العربي» (ص ١٢) .

٤ ـ الشاعر الذي أفلت من هذه الخطايا التقليدية والحديثة ، هو من حاول ، في أفق التفعيلة ، استخدام «المتدارك المخبون» وحده ، ثم استسلم الى النثر «الذي يشتعل في جملته وهج الوضوح» والإيقاع الداخلي . والشرطان ينطبقان على فاضل العزاوي وحده!!

في خاتمة مقالي أود أن نخلص ، أنا والقارئ ، الى قراءة عينة من شعر فاضل الجديد الذي ينتسب الى الحداثة ، بفعل نقاهته من العلل التي مرّ ذكرها . فهو أولاً يعتمد شكل البيت الشعري (لا شكل الفقرة الذي تعتمده قصيدة النثر) ، ثم هو يعتمد النثر ذا الإيقاع الداخلي ، وهما خصيصتا قصيدة «الشعر الحر» ، كما يراها فاضل . هذه قصيدة «الحفلة» (مجلة اللحظة الشعرية ـ العدد ٢ ـ ١٩٩٣) :

أفكر أن أقيم حفلة
يحضرها الذين نحبهم فقط
أما أولئك الذين يكتبون قصائدهم
بحكم العادة فسوف ندعهم يمارسون عادتهم
أمام الناس
أو بعضهم على الأقل .

سيكون هناك ما يمكن أن يقال
وبالطبع ما لا يقال أيضاً .



حتى إذا اضطررنا
أن ننزل الستائر على النافذة .
ولسوف يكون من حقي
مادام كل شيء قد رتب مقدماً .
أن أجعل الجمل يمر من ثقب الإبرة
وأنا على ظهره طبعاً .

إن احتفاء الشاعر بالبيت الشعري هنا يبدو أمراً محيراً . ولم يرد ، هكذا ، عفواً دون قصدية . فمقالة فاضل تؤكد عكس ذلك . ولكن الحذر من الملامسة الحسية والتفصيلية ، هي التي ستجعل فاضل ينكر على نفسه إجابتي على تساؤلي : لمَ لم يكتب نصه على هذه الهيئة :

« أفكر في أن أقيم حفلة يحضرها الذين نحبهم فقط . أما أولئك الذين يكتبون قصائدهم بحكم العادة ، فسوف ندعهم يمارسون عادتهم أمام الناس ، أو بعضهم على الأقل » ؟

لا شك أن هذا النص ، لن يصبح قصيدة « شعر حر » ، بالهيئة التي كتبها فاضل بها ، لأنه يخلو تماماً من أي نوع من أنواع الإيقاع ، خارجياً كان أو داخلياً ، وهو بهيئته الجديدة ، التي اقترحها لن يكون « قصيدة نثر » أيضاً ، بسبب عدم توفر أهم مواصفاتها ، وهي الكثافة ، والقافية الداخلية ، تناغم الأصوات ، الصور المدهشة... الخ . هذا إذا ما اعتمدنا قاموس المصطلح الأدبي . أما إذا اعتمدنا توصيفات فاضل الملتبسة : الخلو من الزوائد ، دقة اللغة ووضوحها ، الصوت الطبيعي للنثر ، وهج الوضوح ، الغموض الكامن في الفكرة لا في اللغة ، السرية الداخلية للنص ، الرؤية المفتوحة (لا نهائية المعنى) ، كلية النص... الخ مما ورد (في ص ١٢) .



فسيصبح نصه الشعري ممكناً وغير ممكن في آن ، شأنه شأن كل نص نثري مجتزأ ، حتى من افتتاحية جريدة . إلا إذا كان مشهد النص ينطوي على سرية داخلية ، وكلية لا تلتقطها حاسة . وهو أمر لا أحسب أن أحداً لا يشاركني الشك في أمره . أو إذا ما كان البيتان الأخيران صورة مدهشة تنطوي على فكاهة قلبية عميقة ، أو إذا ما كان وراء : «أفكر أن أقيم حفلة يحضرها الذين نحبهم فقط...» إيقاع داخلي ، بأية صورة من صوره!

إن تغييب القارئ ، أو حرمانه من التساؤلات هو تغييب للوعي . هل نقرأ قصيدة أخرى ؟ «خيانة» واحدة من قصائد فاضل التي نشرها في مجلة «المدى» (العدد ٢ ـ ١٩٩٣) :

ذات مرة
زارتني هند بنت الحارث المريّة
في غرفتي
وتعرّت قائلة :
أتراني
كما ينعتني عمر بن أبي ربيعة ؟
قلت : دعينا منه يا بنت!
فانحنت عليّ
وقبلتني في فمي
ثم اضطجعت على السرير وقالت :
هيت لك
بعد ليلة في الجحيم
ارتدت ثوبها الوردي القصير



في الفجر

وخرجت عائدة الى مضارب أهلها ،

راجية

أن أبلغك تحياتها

إذا التقيتك

ذات يوم

في الشارع .



الحواشي

(١) المقتطفات من مقالة فاضل العزاوي سيشار إليها بحرف (ص) مع رقم الصفحة في مجلة «الناقد» ، تمييزاً لها عن أرقام الإشارة للمراجع .

(٢) The Structure of Verse. Edited by Harvey Gross, P. 270

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب د . إحسان عباس . ص ٢١٩ .

(٤) «جامع البيان في تفسير القرآن» للطبري ، المجلد الأول ، دار المعرفة ، بيروت ، ١٩٨٦ .

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب . مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ١٩٨٤ .

(٦) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري . آدم ميتز . ترجمة د . محمد عبد الهادي أبو ريدة . القاهرة ١٩٥٧ ، ص ١٣٣ ـ ١٣٤ .

(٧) البيان والتبيين . الجاحظ . تحقيق عبد السلام هارون . ج١ ، ص ٢٨٧ .

(٨) تاريخ الأدب العربي . عمر فروخ ، ج٤ ، ص ٤٢٧ .

(٩) المصدر السابق ، ص ٤٣٩ .

(١٠) مواقف ، العدد ٣٦ ، ص ١٥٨ .

(١١) يمكن مراجعة الفصل السادس من كتاب «جون بريس» The Fire and the Fountian, Oxford وهناك أكثر من كتاب نقدي يلقي مزيداً من الضوء على دور الذاكرة في الشعر . من أهمها كتاب «إليوت» Tradition and the Individual Talent .

(١٢) Music and Mind by Anthony Storr. Haper Collins. 1992, p. 9-12

(١٣) صاعداً حتى الينبوع . فاضل العزاوي ١٩٦٠ ـ ١٩٧٤ . المؤسسة العربية ، بيروت .

(١٤) A Dictionary of Literary Terms, J.A. Cuddon, 1877

(١٥) بنية العقل العربي . د . محمد عابد الجابري . المركز الثقافي العربي ١٩٨٦ ، ص ٣٩ .

(١٦) التفصيلات منقولة بتصرف عن كتاب Creating Poetry. by John Drury, 1991, p. 52-70

(١٧) تراجع في هذا الموضوع مقالة «الصورة والخبرة» للناقد ج . هيو في كتاب :
Twentieth Century Poetry. Edited by Graham Martin. 1979, p.107

(١٨) المصدر السابق ، ص ١١٧ .

(١٩) شواهد إليوت مأخوذة من مقالة «تأملات في الشعر الحر» من كتاب Selected Prose of T. S. Eliot. Faber 1980

(٢٠) نشر الحوار في كتاب :



The Structure of Verse. Edited by Harvey Grossny. 1979, p. 257-260

(٢١) Collected Poems Faber P 34

(٢٢) من مقدمة إليثا هايتر للكتاب «دي كوينسي» :

Confessions of an English Opium Eater. Penguin, 1971, p. 19-20

(٢٣) Literary Terms. Penguin, p. 536

(٢٤) The Prose Poem in France. Edited by M. A. Caws & H. R. Faterre. Colombia Press 1983



الفهرس

- مقدمة 5

- المقالة الأولى :

المرايا الخادعة لحداثة الشكل 9

- المقالة الثانية :

مرايا الجذور : المذهب الشامي والمذهب البغدادي 61

- المقالة الثالثة :

السياب... مياه أول الخليقة 143

- المقالة الرابعة :

امتدادات: السياب ـ أدونيس 229

- المقالة الخامسة :

مرايا حداثة الستيني 283



ثياب الإمبراطور



الشاعرُ باحث عن الحقيقة في عالمه الباطني ، أو خارج هذا العالم . وعن غفلة ، قد تتحولُ اللغة ، التي هي عماد بحثه ، إلى حاجز وجدار اسمنتي يحول بينه وبين مهمة البحث ، وبينه وبين الحقيقة إجمالاً .

والحقيقة هذه ليست إلا تعبيراً مجازياً عن خبرته الروحية . هي الضرورة الداخلية التي تدوَم لكي تأخذ شكلاً . وهذا الشكل المدرَك والمحسوس اصطلح الناس على تسميته فناً . ولذلك لا يبدو استثناءاً أن تقع على شاعر ، وهو في غمرة بحثه ، ينكر على نفسه أن تنتسبَ إلى هوية الأديب . لأن هذه الهوية ، ببساطة ، ليست هدفاً من أهدافه . إنها تسمية تلبَّسته من الخارج . وهي صيغة لا تتسع ، مهما تلوَنت ، لخطواته المجهولة المقبلة .

« ثقافة الاعلام » التي هيمنت على أفقِ حياتنا منذ مطلع الخمسينيات أعطت « للقوى اللفظية » في لغتنا السيادةَ المطلقةَ ، وعطَلتْ مهمةَ الشاعر في بحثه عن الحقيقة ، مستعينةً بعاملين عميقي التأثير هما : عامل الموروث الشعري العربي ضارب الصنعة واللفظية ، وعامل « ما بعد الحداثة » ، الذي أخذ لباس « الحداثة » . وهو عامل استعيرت حلته الشكلية والعضلية من الغرب ، دون الالتفاتِ إلى روحه المتجذرةِ في عصر « النهضة » و« التنوير » البعيدين .

هذا الكتاب تأملات شاعر في « الهوة » التي تفصل تجربة المبدع الروحية المقموعة عن نصه المكتوب .



ISBN => 2-84305-226-2
EAN => 9782843052262

منحوتة الغلاف للفنان إتحاد كريم